Jéssica Cristina Jardim

Dramaturgos, críticos e ratos

Reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe

Dramaturgos, críticos e ratos

JÉSSICA CRISTINA JARDIM

Dramaturgos, críticos e ratos

Reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

J37d

Jardim, Jéssica Cristina
Dramaturgos, críticos e ratos: reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe / Jéssica Cristina Jardim. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2020.
80p.; ePUB.

ISBN: 978-65-5714-013-0 (eBook)

1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Edgar Allan Poe. I. Título.

2020-1656	CDD 792 CDU 792

Índice para catálogo sistemático:
1. Teatro: Dramaturgia 792
2. Teatro: Dramaturgia 792

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Sumário

Apresentação

Este volume é um criterioso estudo sobre o envolvimento de Edgar Allan Poe com a arte dramática, enfocando não somente sua atividade como crítico teatral, mas também sua breve incursão pela criação dramatúrgica. Este livro, além de possuir notável relevância para os campos das investigações literárias e teatrais, será apreciado também por estudiosos da cultura de um modo geral, especialmente por quem se interessa pelas transformações artísticas e culturais ocorridas no século XIX, século que, de tão influente na construção de nosso mundo de hoje – para o bem e para o mal –, parece jamais ter acabado.

Não por acaso, em universidades de vários países, percebe-se um crescente interesse por pesquisas que buscam ampliar o entendimento da arte e da cultura oitocentistas, produtos de um momento histórico em que os valores centrais do mundo capitalista-ocidental, de aspiração globalizante, começam a se pronunciar com mais evidência. É quando, principalmente na primeira metade do século, período em que viveu Edgar Allan Poe, o teatro assume uma flagrante centralidade na vida cultural das grandes metrópoles, prenunciando a presente hegemonia

da chamada "sociedade do espetáculo", como demonstra o historiador Christophe Charle, discípulo de Pierre Bourdieu, em seu estudo *A gênese da sociedade do espetáculo – teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*, publicado no Brasil em 2012.

Portanto, analisar a influência da arte dramática na obra e no pensamento de Poe, autor cada vez mais estudado e cultuado, é ampliar, em alguma medida, nossa compreensão do mundo atual, em toda sua complexidade, convidando-nos ainda a refletir sobre o papel das artes nas sociedades. Para nós, brasileiros, é particularmente oportuna a observação da forma como Poe, crítico e criador nascido nos Estados Unidos, enfrentou também os inescapáveis dilemas suscitados pela condição colonial, problemática tão explicitamente desafiadora no âmbito da expressão teatral.

Nesse viés, enfocando com segurança e originalidade um tema de patente relevância, este estudo realizado por Jéssica Cristina dos Santos Jardim impressiona, em sua concisão, pela densidade de informações, pelo rigor metodológico e pela clareza de raciocínio, tornando-se leitura instigante e agradável para um público exigente, mas de interesse amplo.

Com esta publicação pela Editora Unesp, um pouco do trabalho dessa jovem e competente pesquisadora, que muito ainda contribuirá para o pensamento teatral no Brasil, passa a ser mais conhecido fora dos muros universitários.

No âmbito interno da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde tive o privilégio de conhecê-la, matriculada em algumas das disciplinas que leciono na graduação e integrada ao grupo de pesquisa que coordeno sobre desenvolvimento da literatura dramática em Pernambuco, a autora deste livro é admirada e respeitada pela seriedade e pelo enlevo com que sempre encarou as

demandas da vida acadêmica – na qual, se desejar, deverá seguir trilhando uma brilhante e produtiva carreira.

Assim, encerro esta breve nota de apresentação, desejando que este olhar lançado por Jéssica Jardim sobre Poe e sobre a arte teatral sirva de estímulo para que outros jovens estudiosos se dediquem à ampliação de nosso entendimento sobre a importância cultural do teatro através dos tempos.

Recife, 20 de julho de 2020

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis

professor de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

1
Ratos de teatro

Ai de mim! Os deveres urgentes do jornalista impedem-no.

Edgar Allan Poe

Ninguém ousaria chamar de novidade a assídua presença de ratos sobre os palcos dos teatros estadunidenses nos idos tantos do século XIX. A imprensa teatral da época não deixaria de satirizar os roedores, numerosos e pontuais, que se adiantavam em pleno espetáculo junto aos atores. Um teatro de Nova York, em especial, havia se tornado alvo dessa atenção: o Park Theatre.[1] Obviamente, o atuante e popular poeta, contista e crítico Edgar Allan Poe (1809-1849) não deixaria de lançar seu parecer sobre o assunto. No dia 1º de novembro de 1845, na coluna "The Drama" do *The Broadway Journal*,[2] um público ávido por satirizar a sofrível infraestrutura desses teatros leria a seguinte nota:

---

1 Inicialmente chamado de New Theatre, o Park Theatre funcionou entre janeiro de 1798 a dezembro de 1848, tendo sido demolido após um incêndio. Mais informações a respeito dessa casa de espetáculos estão disponíveis em Wilmeth (2007, p.510).

2 *The Broadway Journal* está disponível em: https://catalog.hathitrust.org/Record/006062146. Acesso em: 14 jul. 2020.

> Fala-se que a conhecida companhia de ratos do Park Theatre compreende sua deixa com perfeição. Vale a pena o preço do ingresso para ver seu desempenho. Por meio de longo treinamento, eles sabem precisamente o momento em que a cortina sobe e o grau exato em que o público está encantado com o que está acontecendo. (Poe, 1845, p.259)

A ironia estava lançada. Como crítico de teatro, Poe já vinha contribuindo com diversos periódicos, como o *Southern Literary Messenger*, a *Burton's Gentleman's Magazine*, a *Graham's Magazine*, o *New-York Mirror* e o próprio *The Broadway Journal*. Neste jornal, em sua coluna intitulada "The Drama", entre outros comentários a respeito da notícia do teatro, Poe veria como um bom tema a ser tratado a atividade interpretativa dos ditos ratos.

Não havia sensacionalismo naquela nota, embora ela fosse resultado de seu muito particular humor, daquela disposição para o riso que marcaria seus melhores contos e também do fato de que, em Poe, a atividade crítica e a ficcional se entrelaçariam em muitos momentos. É o caso do conto "Os óculos" ("The Spectacles"), publicado em 22 de novembro de 1845[3] no *The Broadway Journal*. Numa noite de espetáculo, teatro lotado, o jovem Adolphus Simpson percebe-se atentamente observado por uma bela mulher que, de um camarote, se empenha em fitá-lo na plateia, para isso, utilizando seus óculos de teatro. Em um curto espaço de tempo, a atenção dos demais espectadores é despertada e a atividade dos atores no palco é gradativamente deixada de lado, sobretudo, por ser, como fica bem

---

3 O conto foi escrito em 1844 e traduzido para português e espanhol com os títulos "Os óculos" (Poe, 1965, p.538 e 542) e "Los anteojos", respectivamente. Destacamos a perda de riqueza semântica na tradução do título original, pois "*spectacles*" significa em inglês "óculos" e igualmente "espetáculos".

claro, menos interessante e atraente do que as ações da dama, Sra. Lalande. Toda a cena se passa no "P*** Theatre" – seria este o mesmo Park Theatre anteriormente invadido pelos ratos?

> Uma noite do passado inverno, entrei num camarote do Teatro P***, em companhia dum amigo, o Sr. Talbot. Encenava-se uma ópera e os cartazes eram verdadeiramente atraentes, de modo que a casa estava excessivamente cheia. Chegamos a tempo, porém, de conseguir as cadeiras da frente, que tinham sido reservadas a nós e para as quais, com não pouca dificuldade, logramos abrir caminho, às cotoveladas. Durante duas horas, meu companheiro, que era um melomaníaco, prestou indivisa atenção ao palco. E neste entretempo, divertia-me eu observando a assistência, que consistia, na maior parte, do verdadeiro escol da sociedade. Tendo-me dado por satisfeito a esse respeito, ia voltar a vista para a *prima Donna*, quando meus olhos foram detidos e fixos por uma pessoa que havia escapado à minha observação, num dos camarotes privados. (Poe, 1965, p.538)

Uma breve descrição, mas que já nos fornece uma boa ideia do que seriam as seções de teatro à época: a desorganização, as cotoveladas, a atração "realmente rara" que não lograva a atenção do público, ou que, quando muito, obtinha tão somente a atenção de um grande fã dos espetáculos. A ação segue seu curso. Após ter sido calma e fixamente examinado, Adolphus Simpson pondera sobre a situação, que, por indecorosa, já começava a chamar a atenção geral – principalmente, por ser extraordinária demais quando comparada com o marasmo que fazia a rotina dos palcos estadunidenses:

> Este gesto, tão de notar-se num teatro americano, atraiu a geral atenção e deu azo a um indefinível movimento, ou burburinho, no auditório, enchendo-me por momentos de confusão, mas que não produziu efeito visível na atitude da Sra. Lalande. Satisfeita sua curiosidade – se era mesmo isso –, baixou o binóculo e tranquilamente voltou sua atenção para o palco. Seu perfil agora estava voltado para mim, como dantes. (ibidem, p.542)

Se, por um lado, a crítica incisiva presente no texto sobre os "ratos de teatro" e em "Os óculos" expunha as fragilidades do sistema teatral nos Estados Unidos, por outro, vinha ao encontro do projeto de Edgar Allan Poe de contribuir para a reflexão sobre o teatro e seu avanço. Sua participação efetiva na crítica teatral da época lhe garantiria a futura presença em verbetes e livros de história do teatro nacionais, como o *The Cambridge Guide to American Theatre*.

Se, ao término misterioso e precoce de sua vida, Poe já estava deliberadamente engajado com a crítica de teatro, as vicissitudes de seus primeiros anos o fizeram por um momento afastar-se dessa arte. Filho dos atores de teatro popular Elisabeth Arnold e David Poe, se a miséria e a morte não o tivessem privado de seus pais biológicos aos dois anos de idade, uma convivência com eles talvez lhe tivesse possibilitado a apreensão de diversos mecanismos teatrais. Poderia o escritor ter experienciado o teatro em sua forma total e pragmática, talvez como ator, técnico ou, quem sabe, dramaturgo – tornando-se, enfim, um "homem de teatro".

A morte prematura de seus genitores e sua adoção por um rico casal de comerciantes escoceses, Francis e John Allan, estabelecidos em Richmond, na Virginia, terminaram por lhe oferecer a oportunidade de estudar na Europa e de adquirir sólida formação intelectual e cultural. Poe frequentou academias na Inglaterra e na Escócia,

onde estudou línguas, artes e literatura, leu clássicos do teatro, como Shakespeare, Calderón, Corneille e Racine, e praticou teatro amador. Chegando à maioridade, seu forte gênio o fez ser deserdado – ele, porém, já possuía formação erudita, decisiva para sua atuação como jornalista, poeta, crítico e contista de relativo sucesso entre seus contemporâneos.

Produzindo críticas com a mesma grande frequência de sua produção de contos e poemas, Poe não apenas cumpria importante papel, dividido com outros jornalistas de seu tempo, de difusor das produções nacionais, como também se comprometia com a defesa da cor local no texto dramático produzido nos Estados Unidos – inevitável questionamento de povos colonizados –, arriscando leves sugestões ao que, posteriormente, viria a ser chamada de *mise-en-scène*, a encenação moderna.

Como escreveu no ensaio "O drama americano" ("The American Drama") (Poe, 1984a), se o teatro estadunidense não tinha decaído ao longo da história, ele havia permanecido, contudo, estático, devido à própria "natureza espiritual" do drama, quer dizer, seu aspecto imitativo e propenso ao repouso nos "sentimentos" e "gostos" habituais. Reconhecendo a importância do teatro para o desenvolvimento sociocultural de um país, Poe defendia, em importantes ensaios como "O drama americano" e "A filosofia da composição" ("The Philosophy of Composition") (Poe, 1999a), ambos de 1845, uma estética mais realista e mais ligada ao referencial da vida americana, além de práticas "menos corruptas" por parte dos críticos de teatro. Tentou ainda, aparentemente uma única vez, a escrita de um drama, *Politian*, publicado parcialmente em 1835, 1836 e 1845.

As reflexões aqui presentes dizem respeito a um eixo importante – e frequentemente ignorado – da obra do escritor estadunidense: seu papel de crítico teatral e

também, em alguma medida, de autor dramático. Claro que as duas vertentes mencionadas não esgotam outras possibilidades. Podemos igualmente pensar em um teatro concebido a partir da encenação, que adaptaria seus contos à cena ou ainda à tela dos cinemas. De fato, temos observado, nos últimos tempos, montagens de seus contos mais célebres, como "O gato preto" ou "O coração denunciador", além de ficcionalizações da biografia do escritor – um Poe romantizado, é certo –, como no filme *O corvo*, dirigido por James McTeigue em 2012.

Nosso olhar incide sobre as próprias elaborações de Poe a respeito do teatro, aquilo que seu gênio e seu contexto histórico e social permitiram. É importante ter em vista que, se hoje vivemos uma época em que até mesmo textos não dramáticos podem ser encenados, no século XIX a situação era bem diferente. Havia certa precisão quanto à caracterização dos gêneros literários, particularmente do drama, apesar de toda influência de descentramento e criatividade da imaginação romântica. Até pelo menos o início do século XX, a noção de texto dramático estava associada às possíveis marcas textuais primárias e secundárias, ou paratexto, diálogo, conflito, situação dramática, personagem dramática e outras indicações cênicas. A concepção de drama sem tais características escapa ao século XIX, no qual o autor viveu. Além disso, para nós, talvez mais importante do que tentar estabelecer o que nosso autor quis dizer é entender a relação que ele estabelece com o que escreveu – ou, em outras palavras, o que pensa ter feito quando o fez. Isso nos fornece uma base para compreender presenças e ausências que Poe empreende como autor e teórico por meio do que seu gênio lhe permitiu enxergar. Porque ainda é difícil saber em que medida Poe seria um "homem de teatro".

Sua dedicação ao teatro se dá como a de outros intelectuais de seu tempo, produzindo críticas, julgando os

textos dramáticos a partir de uma vasta cultura erudita, e, por vezes, voltando-se aos procedimentos postos em cena. No entanto, é preciso acrescentar, Poe tem em vista a especificidade do material dramático como aquele produzido para encenação, não apenas para leitura, distinguindo os dramas "para o palco" dos dramas "para a estante". Além disso, tem extrema consciência da urgência da modernidade, das novas plataformas que surgem para responder a também novas demandas estéticas e tecnológicas. Sobretudo, conhece as condições de deleite artístico-literário de sua época, na qual se estreita o tempo disponível para apreciação da arte, como observa no ensaio "A filosofia da composição" e em excertos da coluna "Marginalia". Edgar Allan Poe é um jornalista, apesar de sua vontade, vivendo um momento em que o teatro assume eminente importância cultural nas grandes metrópoles e em que as confluências capitalistas começam a recrudescer, sob o impacto de novos meios de comunicação ou a popularização de alguns deles. De qualquer maneira, dentro de uma cultura letrada e grafocêntrica, muito dificilmente Poe enfatizaria a encenação. Seu foco, de fato, é o texto, o gênero dramático, ainda que o relacione em alguns momentos às implicações de sua materialização e tradução no palco.

Decidi percorrer alguns aspectos que considero cruciais, embora localizados, no que diz respeito à relação entre Poe e o teatro. Inicialmente, observamos alguns dos principais acontecimentos da história e da vida teatral dos Estados Unidos, desde a colonização até o século XIX. Vemos como a cultura conservadora e a moral puritana impuseram regras e limitações às práticas de teatro, considerado por muitos um "passatempo frívolo". Em um segundo momento, conhecemos os cinco atos de *Politian*, drama em versos publicado entre os anos de 1835 e 1836, no periódico *Southern Literary Messenger*. A forma

de apresentação, a escolha por esses cinco atos apenas, quando haveria mais, os motivos de não publicá-lo integralmente e as intenções estéticas dessa obra são tópicos postos em discussão, sobretudo no que concerne a suas aproximações e seus afastamentos da busca por uma expressão dramática nacional, direcionada à cor local, pela qual Poe tanto advogou em suas décadas finais. Por fim, refletimos sobre as ideias presentes no ensaio "O drama americano", que representa uma síntese de suas concepções sobre teatro. Publicado cerca de dez anos depois de *Politian*, em 1845, esse texto é fundamental para se compreender em que termos Poe elaborava suas críticas teatrais. Numa tentativa de integrar o conjunto de sua obra teórica, pensamos sobre como o conceito de "unidade de efeito" – defendido por Poe para a escrita de seus poemas e contos – exerceu grande importância até mesmo em suas ideias sobre o teatro. Ou antes, de que forma a "unidade de efeito" comunga com alguns conceitos fundamentais em teatro, como Poe deliberadamente escreve no célebre ensaio "A filosofia da composição".

2
O palco: apontamentos de história do teatro nos Estados Unidos

Um drama "muito à maneira de *Romeu e Julieta*" – é nesses termos que Poe avaliava *Tortesa, o usurário* (*Tortesa, the Usurer*), do dramaturgo estadunidense Nathaniel Parker Willis (1806-1867). No entanto, ao contrário do que se poderia supor, nada havia de elogioso nesse parecer. Poe considerava negativa a influência, sobre o teatro produzido nos Estados Unidos, não apenas da célebre tragédia de William Shakespeare (1564-1616), mas de toda estética do teatro elisabetano. Ao posicionar-se dessa maneira, o crítico parecia se esquecer de que o dramaturgo renascentista inglês se tratava de uma das grandes influências estéticas do romantismo, principalmente no que se refere à definição do gênero teatral drama, e de que ele próprio, Edgar Allan Poe, era em muito um escritor romântico, inscrito nessa tradição.

Não é possível compreender essa declaração polêmica senão tendo em vista a própria conjuntura histórico-social de emergência do romantismo como um movimento, muito além da tendência de romantizar alguns comportamentos e obras ao longo dos séculos. Afinal, a etiqueta de "romântico" que Poe e seus pares recebem precisa

ser avaliada dentro dessas nuanças. Parece óbvio que o romantismo praticado nos Estados Unidos em muito emulava as expressões europeias e, no momento em que o escritor inicia sua atividade literária e crítica, as confluências mais imaginativas desse movimento tendiam a se decantar. Contudo, nosso escritor não era avesso às influências primevas do romantismo teatral concentradas na imagem e na herança do teatro elisabetano. Apenas discordava da adoção irrefletida de seus procedimentos por imitadores de Shakespeare, particularmente por essa prática, nos Estados Unidos, vir em detrimento da busca por um teatro nacional.

A grandiosidade e a influência do teatro elisabetano, ou "isabelino", vinham não apenas de sua inegável qualidade estética, como também do domínio cultural da Inglaterra, desde o reinado de Elizabeth I, filha de Henrique VIII, entre os anos de 1558 e 1603, momento de relativa prosperidade econômica e de vastas produções culturais, ligado a uma recém-desperta consciência nacional e individual. O teatro é um dos pontos máximos desse período, representado por dramaturgos como William Shakespeare e Christopher Marlowe (1564-1593). É um teatro produzido sob a confiança crescente de uma nação que se tornava mais forte, sobretudo a partir de algumas importantes vitórias bélicas: a esquadra grã-bretã havia derrotado a Invencível Armada espanhola.

> Em suas peças históricas, Shakespeare mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino. Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, crime, vingança e assassinato dão vazão às imagens plenas de linguagem [...]. (Berthold, 2011, p.312)

Em um teatro formado no seio de um processo histórico no qual as heranças, mesmo as de um grande teatro como o isabelino, ainda estavam ligadas à repetição da identidade colonizadora e à dependência cultural, a influência do dramaturgo inglês ganhou outras conotações. Assim, por um lado, é necessário considerar o papel de Shakespeare como uma das influências fulcrais não só para o teatro, mas para toda estética autoconsciente do romantismo, exposta nos conhecidos prefácios e comentários autorais, como o do drama *Cromwell* (1827), do escritor francês Victor Hugo (1802-1885). Por outro lado, Shakespeare representava uma influência artística inevitavelmente vinda da Inglaterra e, portanto, tornava-se a forma a ser superada para o estabelecimento de uma identidade nacional, ideia igualmente importante para o movimento estético. A reação negativa ao teatro elisabetano, que parte não apenas de Edgar Allan Poe, como também de outros dramaturgos e críticos de sua época, pode ser mais bem compreendida quando se observam alguns dos principais acontecimentos da história do teatro nos Estados Unidos, desde o século XVIII.[1]

Embora já se houvesse notícia das manifestações performáticas dos povos indígenas nativos, inseridas em suas cerimônias religiosas – e violentamente rechaçadas, diga-se de passagem –, considera-se que, desde o estabelecimento da colônia até aproximadamente a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os Estados Unidos passaram por um gradual desenvolvimento de sua autoidentidade estética, também no que diz respeito ao teatro. Por essa razão, os primórdios do teatro desse país estavam ligados à influência das tradições europeias, a partir de sua colonização pela Inglaterra. De fato, uma das primeiras produções

1 Para esta cronologia sobre a história do teatro nos Estados Unidos, baseamo-nos em Wilmeth; Bigsby, 1998, p.1; Wilmeth, 2007, p.1-8 e 531.

teatrais documentadas, levada à cena por uma companhia profissional em um palco estadunidense, ocorria apenas a 15 de setembro de 1752, em Williamsburg, à época capital do estado da Virginia. A peça representada era *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

O sistema teatral que se ia engendrando a partir dessa condição inicial de colonização, como era de se esperar, não se fazia uniformemente, mas apresentava várias nuanças. A primeira delas dizia respeito a duas tradições distintas que se formaram rapidamente a partir do estabelecimento da primeira colônia, Jamestown, em 1607. As colônias do Sul terminaram por ser mais favoráveis ao teatro – dentre elas, a Virginia, situada a sudeste, onde Poe viveu após ser adotado pelo casal Allan, e onde também passou grande parte de sua vida. Nas regiões mais conservadoras, marcadas pela influência do presbiterianismo puritano, como a Nova Inglaterra e a Pensilvânia, o teatro era combatido como um "passatempo frívolo".

De fato, os membros dessa doutrina emigraram para a América do Norte, no século XVII, formando um de seus principais grupos humanos. No intuito de estabelecer um cristianismo mais "puro", aprovaram-se leis contra o teatro, entre os anos de 1700 e 1716, que era associado principalmente à promiscuidade, à futilidade e ao desrespeito aos costumes cristãos. Essas leis não impediram, contudo, a prática dispersa do teatro amador no país. A grande resistência do puritanismo à prática e ao estabelecimento do teatro em solo estadunidense ocorreu por esse grupo entender que a pornografia no teatro não se dava como uma escolha temática, mas como essência dessa arte, ao estimular paixões moralmente inaceitáveis. Mesmo que os enredos não ferissem diretamente a moral e os bons costumes, as casas de espetáculo ainda seriam espaço de comercialização dos corpos exibidos em cena e, logo, locais de prostituição. Esse seria o verdadeiro pilar econômico do teatro.

Dentro de uma cultura conservadora, as primeiras referências à prática de um teatro profissional, por serem dispersas, tornaram-se imprecisas desde seus primeiros anos. Ainda assim, costuma-se apontar certo Anthony (Tony) Aston (?-1731) como o primeiro ator profissional dos Estados Unidos, embora fosse natural da Inglaterra. Tony Aston foi autor de um drama, hoje perdido, escrito por volta de 1704, satirizando a cidade e os cidadãos de Nova York. Se a atividade desse ator representava certo frêmito à cultura de sua época, os 35 anos que se seguiram à sua morte terminaram por ser de atividade teatral esporádica. A primeira produção profissional elaborada por um autor nativo só ocorreu, de fato, a 24 de abril de 1767, por Thomas Godfrey (1736-1763), no Southwark Theatre, uma das primeiras casas de espetáculos permanentes do continente americano, construída em 1766. A peça *O príncipe da Pérsia* (*The Prince of Parthia*), como seu próprio título indica, não tem, no entanto, uma temática ligada à "vida americana" à época, situando-se no Oriente, nos primórdios da era cristã.

O teatro elisabetano sempre retornava nesses intervalos existentes entre os primeiros grandes marcos da história teatral dos Estados Unidos. Importantes personalidades inseridas no contexto do Romantismo europeu o traziam em suas memoráveis visitas à América, tradição que ia se fortalecendo nesse período, com seus espetáculos, com sua cultura teatral. Assim ocorreu na década de 1820, com os atores ingleses Charles Kemble (1775-1854) e Edmund Kean (1787-1833), de inegável influência shakespeariana:

> [...] os grandes atores do Romantismo inglês juravam por Shakespeare. Charles Kemble e Edmund Kean celebravam seus grandes triunfos nos papéis-título desse teatro. 'Vê-lo atuar', disse Coleridge a respeito de Edmund

Kean, 'é como ler Shakespeare ao cintilar de raios' (Berthold, op. cit., p.431)

O reputado ator Edmund Kean e sua companhia foram em muito responsáveis pela profusão do Romantismo teatral nos palcos dos Estados Unidos, sobretudo por suas famosas atuações de personagens shakespearianos. Além disso, sabe-se que Kean levou ao Drury Lane, em Londres, no ano de 1818, o drama *Brutus,* do ator e dramaturgo estadunidense John Howard Payne (1791-1852). Dois anos depois, retornou com esse mesmo espetáculo a Nova York, oportunidade na qual também apresentou seus outros conhecidos papéis shakespearianos, Ricardo III, Hamlet e Otelo.[2]

Para o estabelecimento de um teatro nos Estados Unidos, porém, a "americanização" das peças e da estética teatral foi bem mais significativa do que a cultura de estrelismo cênico, com célebres atores trazendo representações de também conhecidos textos dramáticos. Paralelamente à chegada de influências, atores e autores estrangeiros, ocorreu um crescendo de produções nacionais, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX.

Aponta-se a década de 1820 como um período importante para o estabelecimento das estrelas nativas, como o ator Edwin Forrest (1806-1872), da Filadélfia, considerado um dos primeiros grandes atores e *performers* naturais dos Estados Unidos, estrelando, entretanto, em

2 "A filha de Kemble, Fanny, Tyrone Power e W. C. Macready mantiveram a corrente de astros da representação teatral atravessando o atlântico para o Oeste. O próprio Kean visitou os Estados Unidos uma segunda vez em 1825 e, em 1828, apresentou-se em Paris, introduzindo uma romântica força primitiva no *páthos* medido da Comédie Française. O espírito do Rei Lear de Kean parece ainda assombrar os desenhos a nanquim estranhamente lúgubres de Victor Hugo." (Berthold, 2011, p.431)

papéis shakespearianos já conhecidos do grande público. Mas Forrest também atuou em textos de dramaturgos estadunidenses, como Robert Montgomery Bird (1806-1854) e John Augustus Stone (1801-1834). Há o significativo episódio de um concurso promovido por Edwin Forrest, em 1828, objetivando premiar a melhor tragédia, em cinco atos, que tivesse como protagonista um nativo. Indicativa de um dos possíveis temas para um teatro nacional, desse concurso, resultou *Metamora, ou o último dos Wampanoags* (*Metamora, or The Last of the Wampanoags*), de John Augustus Stone, com *première* em 1829, no Park Theatre, representando uma das grandes questões da época: a peça trazia como temática o "nobre selvagem" em oposição aos violentos "demônios vermelhos", indígenas não conformados aos moldes da civilização ocidental. Ao mesmo tempo, tratava da impossibilidade de convivência entre os homens brancos e os nativos.

Dentro desse contexto, talvez pareçam mais compreensíveis os motivos pelos quais Edgar Allan Poe advogava o abandono às regras, aos modelos e aos procedimentos herdados do período elisabetano – embora não apenas desse teatro, como veremos mais adiante – em defesa de um teatro nacional. Considera-se que é apenas por volta do período que compreende a Guerra Civil Americana (1861-1865), ou Guerra de Secessão, que o teatro desse país adquiriu uma veia mais plenamente estabelecida, uma tradição individual, já distinguível das heranças e influências estrangeiras, apesar de, como é natural, essa ainda estar sempre propensa a absorvê-las, por meios de comunicação e interações culturais.

Assim, quando se engajou como crítico em jornais e revistas literárias, Poe estava diante de um contexto específico, para o qual (e a partir do qual) escrevia, refletindo em seus comentários as práticas teatrais, ou mais especificamente dramáticas, de seu país. Observemos

especificamente o ano de 1845, quando Edgar Allan Poe publicou o ensaio "O drama americano" e escreveu no *The Broadway Journal* uma crítica à comédia *Moda* (*Fashion*), de Anna Cora Mowatt (1819-1870), autora que viria, em junho do mesmo ano, a iniciar sua carreira também como atriz. Representada a 24 de março, no Park Theatre de Nova York, *Moda* satirizava justamente o fato de que "a escória estrangeira passava por ouro" enquanto os costumes nacionais eram desprezados. Em 1845, Poe publicou *O corvo e outros poemas*, volume no qual incluiu uma versão de seu "drama inédito" e inacabado *Politian*.

O ano de 1845 foi marcado pela atividade de importantes atores estadunidenses, responsáveis em muito pela formação de uma tradição teatral que iria se estabelecendo até meados de 1865. O ator Dan Rice (1823-1900) engajou-se como notório artista de circo, um dos mais célebres de seu tempo. O *performer* William Henry "Juba" Lane (1825-1852?) interpretava personagens *blackface* e *whiteface*. É importante frisar que Juba se tornou um dos primeiros atores afrodescendentes dos Estados Unidos a receber notoriedade na época, emigrando para a Inglaterra a trabalho em 1848. Charlotte Cushman (1816-1876), uma das primeiras grandes atrizes naturais do país, que anos antes havia interpretado o protagonista masculino no *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, estreou no Princess's Theatre, em Londres, a 13 de fevereiro. Atuação esta que coincide com a publicação da obra *A mulher no século XIX* (*The Woman in the Nineteenth Century*), da jornalista e feminista Margaret Fuller (1810-1850).

Neste mesmo ano, o pesquisador e crítico James Rees (1802-1885) – que também teve relativo sucesso como autor dramático, adaptando enredos populares e escrevendo dramas voltados a temas nacionais, como *Washington em Vale Forge* (*Washington at Valley Forge*), de 1832, e *Lafitte, o pirata do Golfo* (*Lafitte, the Pirate of the Gulf*),

de 1837 – publicou o volume *Autores dramáticos da América* (*The Dramatic Authors of America*). A epígrafe desse livro, por R. T. Conrad, foi significativa por corroborar a perspectiva de que "o drama aqui está ainda em sua infância". Também nessa obra, James Rees mencionou uma adaptação de um conhecido conto de Poe, *O escaravelho de ouro, ou o tesouro do pirata* (*The Gold-Bug: or The Pirate Treasure*), dramatizada em 1843 pelo Walnut Street Theatre (Rees, 1845, p.125), o que atestava, desde já, a popularidade do contista entre o público leitor da época.

Em 1845, no que diz respeito à infraestrutura existente para o teatro, houve a ampliação ou construção de importantes casas de espetáculo, como a Second Bowery – que havia aumentado sua capacidade de público de três mil e quinhentos para quatro mil espectadores – e a Boston's Howard Athenaeum. Nesse mesmo ano, porém, foram incendiadas e precisaram ser reconstruídas.

Também em 1845, ocorreu a visita do ator e empresário inglês Charles Kean (filho de Edmund Kean) com sua esposa, a atriz Ellen Tree, e ambos passaram duas temporadas nos Estados Unidos, influenciando as tendências realistas no país e a cultura de grandes espetáculos da Broadway. O talento de Charles Kean estava voltado às grandiosas concepções de palco:

> [...] o palco dava lições de história tão suntuosas e caras que [Charles] Kean inaugurou o sistema de longas temporadas de até cem espetáculos consecutivos. Como ator, Charles Kean não alcançou o poder de plasmação de seu pai, Edmund Kean. Sua força estava na grandiosa concepção global de suas montagens no estilo da época. Ele foi o mais destacado representante do teatro realista na Inglaterra. (Berthold, op. cit., p.442)

Apesar dos esforços de artistas para produzir um teatro com veia estadunidense, sem recorrer necessariamente a influências estrangeiras, na primeira metade do século XIX as obras não se diferenciavam muito do quadro esboçado. Além disso, a produção de gêneros narrativos e poéticos superava a dos dramáticos. O escritor James Fenimore Cooper (1789-1851), em 1828, já havia observado essa tendência, abordando a questão de:

> [...] por que a América não tinha conseguido produzir dramaturgos da estatura de seus romancistas e poetas e por que o teatro aparentemente tinha menos influência na cultura do que outros gêneros. Sua resposta foi que não somente havia uma competição mais acirrada, como também a prevalência de estrangeiros fazia com que o teatro exercesse 'pouca influência sobre a moral, a política ou qualquer outro domínio'. (Cooper apud Wilmeth, 1998, p.8)

De fato, em um país como os Estados Unidos, no qual atuavam grandes escritores, entre romancistas, poetas e contistas, como Herman Melville (1819-1891), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e o próprio Edgar Allan Poe, os textos dramáticos obtiveram menos destaque, não se diferenciando muito das produções europeias. Poe inscreveu-se logo em uma defesa do teatro de seu país, preconizada também por outros intelectuais, como James K. Paulding (1778-1860), o qual, em 1827, defendia que o teatro se voltasse à nação e ao seu caráter. Poe propunha uma espécie de revolução estética para o drama: "devemos descartar todos os modelos. O teatro elisabetano deve ser abandonado. Precisamos de nossos próprios pensamentos – de princípios de ação dramática extraídos não dos 'velhos dramaturgos', mas da Fonte da Natureza, que nunca envelhece" (Poe apud Wilmeth, op. cit., p.8).

3
Politian:
CENAS DE UM DRAMA INÉDITO

– Não há mais nada de Politian.

Edgar Allan Poe

O ano de 1835 parecia auspicioso para o drama estadunidense. Talvez pudesse ter lugar uma "revolução estética" para o gênero, que passaria necessariamente pela escrita e pela representação de dramas amoldados a uma nova proposta dramatúrgica. Engajado, no campo das ideias, com o teatro americano, Edgar Allan Poe talvez pudesse estar à frente dessa renovação também no campo ficcional. Em dezembro, o público regular de um dos periódicos mais conhecidos de Richmond, o *Southern Literary Messenger*, leria três atos de um drama em versos subintitulados *Cenas de um drama inédito* (*Scenes from an Unpublished Drama*) e, em janeiro do ano seguinte, mais dois de seus atos.[1] Esses mesmos leitores perceberiam logo, no entanto, que o material estava disposto sem uma

---

1 Todos os atos se encontram disponíveis em: https://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/browse.journals/sout.html. Acesso em: 14 jul. 2020.

continuidade, isto é, fora da sequência temporal das ações. Havia também lacunas em seu enredo e ausência de um desfecho. Tratava-se, talvez, de um drama publicado parcialmente, cujos atos concluídos foram postos a público, enquanto o restante aguardaria seu momento.

De fato, havia ainda outros atos desse drama, em versão manuscrita, onze no total, embora não completamente finalizados. Faltavam algumas linhas, que seriam completadas após a morte de Poe por seus editores. O drama, estes justificariam, já tinha acabamento estético e desenlace bem determinados e pressentidos pela leitura (Mabbott, 1969, p.241-298). Grande parte da versão original foi preservada por Sarah Anna Lewis (1824-1880), poeta e protetora de Poe, que teria posteriormente entregado partes do original a colecionadores, um dos quais o biógrafo John H. Ingram (1842-1916). Assim, em relação ao manuscrito, Poe teria publicado no *Southern Literary Messenger*, em dezembro de 1835, os atos IV, VI e VII, e, em janeiro de 1836, os atos III e IX. Embora esses atos não tivessem sido apresentados na ordem, ainda assim possuíam certa unidade, o que permitia a apreciação tanto em separado quanto em conjunto. O drama ainda esperava, senão a representação, ao menos sua publicação completa.

Quando, porém, em 1845 surgiu finalmente uma oportunidade de dar ao público a versão completa do drama, na primeira edição de *O corvo e outros poemas*, Poe decidiu publicar aqueles mesmos atos, apenas invertendo mais uma vez sua ordem.[2] *Politian* é o título escolhido. Na variedade de suas produções como contista, poeta e crítico, a assinatura de apenas um drama, e nessas condições,

2 A esse respeito, ver as versões publicadas em Poe (1984b, p.1373) e a versão do manuscrito, além de outras informações disponíveis em: http://www.eapoe.org/works/editions/raopc.htm. Acesso em: 14 jul. 2020.

torna a existência de tal obra bem mais peculiar do que poderia parecer à primeira vista. Sobretudo, por se tratar de um drama escrito por um autor engajado com o estabelecimento de uma tradição teatral o mais possível desligada das heranças colonizadoras. Talvez a intenção de Poe fosse desvinculá-los uns dos outros, apresentando para publicação cenas bem organizadas e apreciáveis individualmente. Também pode ser que Poe os tenha publicado separadamente para evitar uma apreciação da totalidade do drama, que talvez considerasse abaixo de seus valores estéticos.[3] Admitindo-se essa possibilidade, então, o autor não teria logrado em sua peça uma "unidade de efeito", princípio literário norteador imprescindível dentro de sua teoria estética.

As circunstâncias em que *Politian* foi publicado permitem várias interpretações. Além da ideia de que o resultado do drama não condiria com as aspirações artísticas de Poe, temos aquelas ligadas às turbulências de sua vida, que, de qualquer forma, podem fornecer respostas possíveis, embora nem sempre completamente satisfatórias. Nada temos além de hipóteses. Aparentemente, Poe nunca quis publicar *Politian*. É pertinente dizer que se o escritor tornou públicos os cinco atos, o fez apenas para completar as edições do *Southern Literary Messenger*, a contragosto, por faltarem matérias para o número.[4] A própria inclusão do drama em *O corvo e outros poemas* aconteceu a pedido de seu editor (Mabbott, 1978). De fato, em carta[5] escrita a um de seus editores, Evert Augustus Duyckinck (1816-1878), a 10 de setembro de 1845, Poe

---

3 A hipótese é de Mabbott (1969).

4 Se observarmos as edições de dezembro de 1835 e janeiro de 1836, veremos que, em geral, elas têm entre 70 e 79 páginas e que, de fato, a ausência de *Politian* representaria uma lacuna nas edições.

5 Cartas de Poe: <http://etext.lib.virginia.edu/services/courses/rbs//99/rbspoe99.html>. Acesso em: 4 maio 2013.

teria deixado claro que havia publicado aqueles cinco atos a contragosto e apenas "para encher o livro". Em outra carta, em 15 de dezembro de 1846, desta vez para George W. Eveleth (1819-1908), em resposta à pergunta sobre sua intenção de ainda publicar o drama, Poe escreveria: "não há mais nada de *Politian*" (Mabbott, 1969, p.241).

A deliberação em não publicar *Politian*, apesar de explícita, ainda deixaria em aberto a possibilidade de que o escritor tivesse passado por crises pessoais que o teriam impedido de realizar ajustes na peça. Porém, Poe prosseguia suas atividades normalmente no *Southern Literary Messenger*. Pertencem a esse período contos e poemas como "O duque de L'Omelette", "O vale da inquietude", "Quatro animais num só", "Para Helen", "Uma estória de Jerusalém", "O jogador de xadrez de Maelzel" e "Metzengerstein". Além disso, o ano de 1836 é um período de relativa felicidade na vida de Poe. Em suas biografias não se assinalam grandes disputas com seus editores, além das que ocorriam comumente. É também quando se casou com sua prima, Virginia Cleem (1822-1847), e é uma fase de razoável produção crítica do escritor. Poe só teve efetivamente problemas em fevereiro de 1837, quando deixou o *Southern Literary Messenger*, após uma discussão com seu editor, Thomas Willis White (1788-1843). É difícil apontar com certeza os motivos que teriam levado Poe a não concluir efetivamente seu drama. Ainda assim, não nos parece correto afirmar categoricamente que o escritor não conseguiu concluí-lo. De qualquer maneira, o fato de ter publicado cinco atos e em seguida ter abandonado outros seis pode ter sido uma ação deliberada de sua parte, não instigada por problemas pessoais de qualquer natureza.

Politian é um drama motivado por fatos históricos, baseado na conhecida "tragédia de Kentucky", crime passional ocorrido nesse estado dos Estados Unidos alguns anos antes:

> [...] o assassinato do Coronel Salomon P. Sharp, em 1825, por Jereboam O. Beauchamps. A sombria história é a seguinte. Sharp, um político, seduziu uma menina de boa família, Ann Cook ou Cooke. O filho deles morre, e Sharp se recusa a se casar com sua enamorada, que, em consequência disso, passa a viver em retiro, muito dada à leitura. Beauchamps, embora muito mais jovem, apaixona-se por ela e a pede em casamento. Ela pede-lhe para vingá-la; e Beauchamps (que também era ligado à política) tenta desafiar Sharp para um duelo. Este último se recusa a lutar, porque se julgava culpado. (Mabbott, 1969, p.242)

Anos depois, já casados, Beauchamps e Ann Cook decidiram pôr a antiga vingança em prática e, na noite de 6 de novembro de 1825, esfaquearam Sharp. O júri considerou o crime motivado por questões políticas, por conta do envolvimento de ambos com o Estado. Após a condenação, Beauchamps e Cook tentaram suicídio; ele, sem sucesso na empreitada, terminou sendo enforcado no ano seguinte.

O caso atraiu grande atenção da imprensa entre os anos de 1825 e 1826, por meio de notas, depoimentos dos acusados e narrativas orais. Nessa época, fazia seis anos que Poe, um jovem de 17 anos, retornara de Londres com os pais adotivos e frequentava academias em Richmond, onde se destacava em Latim e teatro amador. Assim, ele ainda não atuava como jornalista, embora pudesse ter tido acesso a materiais para a elaboração do enredo base de seu drama. Cerca de dez anos depois, Poe se apropriaria dessa intriga central e a transportaria a outro contexto: a Roma do século XVI. Poe reconstruiu a narrativa sob uma ambiência melancólica, cheia de humildade e tristeza, recorrendo às leituras em voz alta, aos apartes, a longos suspiros e ais. *Politian* se afasta de seus mais excitantes

contos de horror, mistério e morte, mas, como observou seu tradutor para língua francesa, "se ele tivesse voltado sua atenção em direção ao teatro, teria podido preencher a lacuna que observou [nos dramas americanos], mesmo sob o risco de fazer peças tão terríveis para pôr em fuga os espectadores aterrorizados" (Hughes apud Poe, 1861, p.211-212).

O drama não foi levado da estante ao palco durante a vida de seu autor. Sabe-se que *Politian* teve estreia apenas a 19 de janeiro de 1933, em homenagem ao aniversário de cento e vinte cinco anos do nascimento do escritor, sendo representado pelos atores da Universidade da Virgínia, em conjunto com a Raven Society.[6] Se tivesse ido à cena em 1836, *Politian* encontraria circunstâncias cênicas análogas às de uma casa de espetáculos como o Park Theatre, cujo palco à italiana contribuiria com a manutenção da ilusão e da verossimilhança de uma cena mimética, pretendida por Poe em seu drama, e talvez contasse com alguns ratos entre os espectadores.

Um exercício interessante é ler os atos de *Politian*[7] tal qual foram apresentados no *Southern Literary Messenger* entre 1835 e 1836. Apesar de ser possível recorrer à versão manuscrita completa, insistimos no interesse de se apreciar os atos em separado, pela formatação isolada das situações. O estabelecimento de uma unidade em cada ato não deixa de ser uma marca da influência da estética romântica sobre a criação do escritor, embora não como afirmação estrita de uma obra aberta, e é, além disso, a maneira pela qual os atos foram conhecidos pelos leitores de Poe à época.

---

6 Mais informações em http://www2.lib.virginia.edu/exhibits/theatre/regional_uva.html. Acesso em: 13 maio 2013

7 Os trechos citados encontram-se em Poe, 1835, p.13-16; idem, 1836, p.106-108.

O primeiro ato publicado (dezembro de 1835) traz a personagem Lalage (correspondente a Ann Cook/Cooke, no caso Beauchamps), em sua sala de uso particular. Em luto, Lalage está sentada à mesa, em primeiro plano, lendo alguns livros e tendo à sua frente um pequeno espelho de mão. Sua empregada, Jacinta, está negligentemente repousada em segundo plano. O cenário é descrito de forma simples, com apenas alguns objetos funcionais indicados: a mesa à qual Lalage lê melancolicamente seus livros, o espelho em que se mira como forma de reflexão sobre a fugacidade da beleza e da felicidade, a cadeira na qual Jacinta senta-se para observar sua patroa com desprezo. A cena se passa entre os diálogos das duas personagens, ou entre os lamentos da primeira e os revides irônicos e irritados da segunda, que lhe fala, conforme nos indicam inicialmente as rubricas, de forma "impertinente". Lalage tornou-se por alguma razão "humilde" e triste. A disposição da cena tem em vista manter uma ambiência de tristeza, seja pela nudez da mobília, seja pela presença da personagem em luto, seja pela ausência de objetos de valor. Por fim, pelos versos lidos em voz alta por Lalage:

> LALAGE: "Em um outro clima", o autor diz,
> "Pode crescer uma flor dourada e brilhante, mas não nesta terra!"
> (*pausa – vira algumas páginas, e prossegue.*)
> "Não há invernos longos por lá, nem neve, nem chuva –
> "Mas há o Oceano para reconfortar a humanidade
> "Respira o ruidoso espírito do vento ocidental.'
> Oh, beleza! – quanta beleza! – é como
> Minha alma febril imagina o Céu!
> Que terra feliz! (*pausa.*) Ela morreu! – a donzela morreu!
> Oh, é ainda mais feliz tal donzela, que pode morrer!
> Jacinta!
> (*Jacinta não responde; e Lalage continua.*)

Mais um! – um conto semelhante
Diz-nos de uma bela dama de além-mar!
Assim fala um tal Ferdinand, nos versos desse drama –
"Ela morreu bastante jovem" – e um outro, Bossola, responde-lhe –
"Eu acho que não – sua infelicidade
Parecia datar de muitos anos" – Ah, infeliz dama!
Jacinta! (*ainda sem resposta.*)
Há aqui uma história ainda mais grave,
Porém, semelhante – oh, muito semelhante em seu desespero! –
À história de uma rainha egípcia, que facilmente conquistou
Mil corações – mas que perdeu, ao fim, o seu próprio.
Ela morreu. Assim a história acaba – e suas criadas
Inclinaram-se sobre ela e choraram – duas gentis mocinhas
Com gentis nomes – Eiros e Charmion!
Arco-Íris e Pomba! – Jacinta!

JACINTA: (*irritada.*) Senhora, o que é?

LALAGE: Minha boa Jacinta, tu queres ser gentil
E ir lá embaixo, na biblioteca, trazer-me
Os Santos Evangelistas?

Lalage lembra-se, então, de sua desonra pelas mãos do nobre Castiglione (correspondente ao Coronel Salomon P. Sharp), que a havia abandonado após jurar fidelidade. Seus pensamentos tristes são interrompidos pela entrada de um monge, o qual insiste sobre a eternidade da alma e sobre o repouso dos tormentos em Deus. Lalage, contudo, reconhece-se em guerra contra tudo isso, e jura vingança contra Castiglione, sobre a cruz que se encontra gravada em seu punhal:

MONGE: Tu tens um refúgio no Céu,
Minha filha! Pensa nas coisas eternais!
Entrega tua alma à penitência, e reza!

LALAGE (*levanta-se apressadamente.*): Não posso rezar!
Minha Alma está em guerra contra Deus!
Os aterradores sons de alegria lá embaixo
Perturbam meus sentidos – vai embora! Não posso rezar
–
Os doces ares do jardim inquietam-me!
Tua presença incomoda-me – vai! – Tuas vestes sacerdotais
Enchem-me de pavor – teu crucifixo de ébano
Enche-me de horror e temor!

MONGE: Pensa em tua preciosa alma!

LALAGE: Pensa em meus dias de infância! – Pensa em meu Pai
E em minha mãe, no Céu! Pensa em nossa casa tranquila,
E no rio que corria além no quintal!
Pensa em minhas irmãzinhas! – Pensa nelas!
E pensa em mim! – pensa em meu amor inocente
E em minha confiança – as promessas dele – minha ruína – pensa – pensa
Em minha indizível miséria! – Vai!
Porém, espera ainda! Espera ainda! – O que dissestes sobre reza
E penitência? Não falastes de fé
E promessas diante do trono?

O segundo ato publicado (dezembro de 1835) se passa no salão do palácio do duque Di Broglio, pai de Castiglione, onde se encontram hospedados Politian e seu amigo Baldazzar. Discute-se sobre a natureza de Politian,

que se alterna entre exuberante, sonhadora e melancólica, para exasperação de Baldazzar, que tenta convencê-lo a ir à corte. Contudo, essa multiplicidade é compreendida pelo protagonista como marcas peculiares de seu caráter: ele mesmo seria um outro se se resolvesse a conter as manifestações de seu espírito. O diálogo é interrompido pela irrupção do som distante de uma melancólica canção: a voz é de Alessandra, noiva de Castiglione. Ao distinguir o canto, Politian decide permanecer em seu quarto, não indo ao encontro de seus anfitriões para a ceia.

POLITIAN: Fica quieto! – a música recomeça!

VOZ: Será teu coração tão forte
(*muito baixa.*) para abandonar-me assim,
A mim, que tanto te amei
Na riqueza e na pobreza?
Será teu coração tão forte
Para abandonar-me assim?
Diga que não – Diga que não!

BALDAZZAR: A música é inglesa, e já a ouvi muitas vezes
Na alegre Inglaterra – mas nunca tão melancólica –
Shh! Shh! A música recomeça!

VOZ: Será teu coração tão forte
(*mais alta.*) para abandonar-me assim,
A mim, que tanto te amei
Na riqueza e na pobreza?
Será teu coração tão forte
Para abandonar-me assim?
Diga que não – Diga que não!

BALDAZZAR: Faz silêncio e tudo está tão quieto!

POLITIAN. Não, não está quieto.

BALDAZZAR. Vamos descer.

POLITIAN. Desce, Baldazzar, desce!

O terceiro ato (dezembro de 1835) se passa no jardim de um palácio, sob o luar. Na cena, Politian declara seu amor apaixonado a Lalage, mesmo conhecendo sua desonra e infelicidade. Politian se nega a deixá-la para buscar a glória ou para manter a honra de sua família, pois seus sentimentos por Lalage, baseados tanto em sua beleza quanto em seu triste destino, o seguiriam por toda a vida, e depois pela eternidade. Lalage se declara convencida de que Politian a ama de fato, porém, considera a existência de Castiglione um impedimento à felicidade de ambos. O ato termina com a promessa de Politian de tirar a vida do filho do duque Di Broglio imediatamente e com a efusão de sentimentos de Lalage, que, uma vez sozinha, reconhece ser o desejo de vingança uma fraqueza sua:

LALAGE: Tu falas de amor
Para mim, Politian? – Tu falas de amor
Para Lalage? – ai – ai de mim!
Esta zombaria é muito cruel! – certamente, muito cruel!

POLITIAN: Não chores! Oh, não soluces assim! – Tuas lágrimas amargas
Enlouquecer-me-ão. Oh, não chores, Lalage –
Consola-te! Eu sei – eu sei de tudo,
E, apesar disso, ainda falo de amor. Olha para mim, luminosa
E bela Lalage! – Torna teus olhos para mim!
Tu me perguntaste se eu poderia falar de amor,
Sabendo o que eu sei, e vendo o que eu vi.

Tu me perguntaste isso – e agora eu te respondo –
Deste modo, ajoelhado, assim te respondo. (*ajoelhando-se.*)
Doce Lalage, eu te amo – te amo – te amo;
Em tempos bons e maus – em tempos de felicidade e de tristeza, eu te amo.
Nem uma mãe, com seu primogênito sobre os joelhos,
Poderia sentir mais intenso amor do que eu por ti.
Nem no altar de Deus, em nenhum tempo ou clima,
Jamais queimou um sagrado fogo como este que queima agora
Dentro de minha alma por ti. Tu perguntas se te amo? (*ergue-se.*)
Apesar de teus sofrimentos, eu te amo – apesar de teus lamentos –
Por tua beleza e por teus lamentos.

LALAGE. Infelizmente, conde orgulhoso,
Esqueces-te de ti mesmo, ao lembrar-te de mim!
De que maneira, no palácio de teu pai, entre as moças
Puras e perfeitas de tua nobre família,
De que maneira a desonrada Lalage poderia permanecer?
Tua esposa, e com uma memória maculada –
Meu amaldiçoado nome, de que maneira o compararia
Com as honras ancestrais de tua casa,
E com a tua glória?

No quarto ato (janeiro de 1836), o casal Alessandra e Castiglione estão no salão de honra do palácio do duque Di Broglio. Alessandra percebe que seu noivo está triste e tenta extrair dele a verdade e as razões para tal sentimento. Castiglione nega seu estado de espírito – "Oh, eu sou o mais feliz, o mais feliz homem de Roma" –, embora não possa conter seus suspiros, sua tristeza e sua indignidade perante si mesmo. Alessandra censura Castiglione pela vida dissipada que vem levando, pelos vinhos

e vigílias, pelas más companhias, por seu desleixo na hora de vestir-se, os quais não conviriam a um nobre, "filho do senhor Di Broglio e noivo de Alessandra". Para tudo isso, Castiglione responde que mudará seu comportamento, porém, distraidamente, para exaspero da noiva. Também alheiamente deixa escapar em solilóquio que a "doce, gentil Lalage" ocupa seus pensamentos. Seu pai entra e anuncia a chegada de "Politian, da Grã-Bretanha, conde de Leicester". Note-se que este ato é anterior ao antecedente, pois o protagonista ainda não havia entrado em cena, nem se hospedado no palácio. As opiniões a seu respeito dentro do grupo variam: Alessandra já tivera notícias suas por terceiros como um libertino; Castiglione já o teria visto, ele mesmo, e o considerava um sonhador que ignorava as paixões comuns.

ALESSANDRA: O quê?! Politian
Da Inglaterra, o conde de Leicester?

DI BROGLIO: O mesmo, meu amor.
Nós o teremos aqui no casamento. Um homem muito jovem
Em idade, porém, bastante famoso. Eu ainda não o vi pessoalmente,
Mas diz-se que é um prodígio,
Excepcional nas artes e no combate, e na riqueza,
E que é de alta ascendência. Nós o teremos aqui no casamento.

ALESSANDRA: Já ouvi muito desse Politian.
Feliz, caprichoso e impulsivo – não é?
E ele não pensa muito antes de agir.

DI BROGLIO: Longe disso, meu amor.
As pessoas dizem que não há nenhum ramo da filosofia

Por mais profundamente oculta, que ele não haja dominado.
Há poucos que sejam tão cultivados quanto ele.

ALESSANDRA: É muito estranho!
Conheci homens que viram Politian
E buscaram sua companhia. Falam dele
Como de alguém que se apresentou loucamente à vida,
Tomando do cálice do prazer entre a escória.

CASTIGLIONE: Absurdo! Eu já vi Politian
E o conheci bem – Ele não é nem cultivado, nem divertido.
É um idealista, um homem que despreza
As paixões comuns.

DI BROGLIO: Meus filhos, parem de discutir.
Vamos sair e aproveitar do ar perfumado
Do jardim. Eu sonhei, ou ouvi dizer
Que Politian é um homem muito melancólico?

Por fim, o quinto e último ato (janeiro de 1836) se passa nos subúrbios de Roma. Politian encontra-se em tal estado sentimental que se sente esvair, morrer "antes de ter vivido". Sabemos que Politian havia convocado duelo contra Castiglione. Seu amigo Baldazzar chega trazendo a resposta negativa do filho do conde Di Broglio, pois, não vendo motivo para o duelo, o havia recusado. Em sua fúria, Politian mal acredita em tal resposta. Pede, porém, a Baldazzar que responda a Castiglione uma ofensa de sua parte, como razão para o duelo. Seu amigo adverte-lhe da gravidade da situação, porém, Politian, percebendo que Castiglione se aproximava, engana o amigo, tranquilizando-o, afirmando que pensará no caso com maior cuidado. À saída de Baldazzar, Castiglione chega,

dizendo estar certo de que a notícia sobre o duelo tratava--se de um mal-entendido. Politian, porém, o ofende, incitando o início do combate. Ao ser pronunciado o nome de Lalage como justificativa à disputa, Castiglione recua, sob a culpa que lhe pesa a respeito da dama. O embate se dá nestes termos:

> CASTIGLIONE: Ah! – covarde! – já é demais!
> *(ele segura sua espada e se aproxima de POLITIAN, mas muda de ideia antes de chegar perto, caindo ajoelhado aos pés do conde.)*
> Ai de mim! Meu senhor,
> Esta é – sim, é – a mais pura verdade. Neste caso,
> Sou um grande covarde. Tem piedade de mim!
>
> POLITIAN (*suavemente.*): Ai de mim! – Tenho pena, sim – realmente tenho pena do senhor.
>
> CASTIGLIONE: E Lalage –
>
> POLITIAN: Patife! – Levanta-te e morre!
>
> CASTIGLIONE: Não precisa ser assim! – mas deste modo – Oh, deixa-me morrer
> Assim, em genuflexão. É justo
> Que eu pereça por esta profunda humilhação,
> Porque no combate, eu não elevarei a mão
> Contra ti, Conde de Leicester. Acerta-me logo – (*mostrando seu peito.*)
> Não haverá obstáculos à tua arma –
> Golpeia-me. Não lutarei com o senhor.
>
> POLITIAN: Morte e Inferno!
> O senhor pensa que não estou violentamente tentado
> A obedecer-te? Escuta-me, senhor!

Não tentes fugir de mim. Prepara-te
Para o insulto público nas ruas – Sob os olhos
Dos cidadãos. Eu te seguirei –
Como um espírito vingador, eu te seguirei
Mesmo até a tua morte. Diante daqueles que amas –
Ante toda a Roma, eu te provocarei, vilão, – Eu te provocarei,
Ouve-me? Quanta covardia – Então, não lutarás comigo?
Mentira! Tu deverás! (*sai.*)

CASTIGLIONE: De fato, isso é justo!
Céu vingador, digníssimo e justo!

Assinalando sua inscrição primordial na estética romântica, Poe apresenta-nos um indivíduo descentrado, em estado de paixão, como um dos temas que emergem muito particularmente das páginas de *Politian*. O personagem homônimo, de natureza instável, exuberante e, ao mesmo tempo, melancólica, esquece-se mesmo de suas obrigações para com a nobreza, abre mão de seu papel social estabelecido em nome de sua paixão por uma mulher que caíra em desonra. A incerteza quanto à natureza de Politian, como apreendemos pela conversa entre Alessandra, Castiglione e Di Broglio, é elemento fundamental ao caráter do personagem, que suscita rumores e comentários sobre si, alimentados por sua efusão sentimental ou por sua profunda melancolia. Igualmente ocorre com outros personagens, como Lalage, que se alterna entre um caráter doce e humilde e o de terrível e vingativa dama que deseja a morte daquele que a desonrou. A tristeza geral dos personagens ou a melancolia de Politian tomam forma em suas falas, mesmo sendo, por vezes, desconhecidas e incompreendidas deles próprios. A recitação poética funciona em *Politian* também como forma de concentrar nos versos a efusão lírica dos personagens, característica, aliás,

bastante típica do romantismo, embora alguns pontos da dicção aproximem *Politian* das tragédias neoclássicas.

A intercalação de excertos poéticos também contribui, no drama, com o desenvolvimento da intriga. O canto triste de Alessandra, pelo amor perdido de seu noivo, serve de introdução às novas ações de paixão e vingança do hóspede Politian, quanto ao envolvimento não esquecido de Castiglione com Lalage. Esses sentimentos se expandem também aos espaços ocupados, os quais variam de ato a ato, desde o salão de Lalage, o palácio de Di Broglio, um jardim e o subúrbio de Roma, a céu aberto. A intriga se desenvolve em dias diversos e em horários geralmente ligados à ambiência necessária ao estabelecimento de uma situação também triste – a noite contribui no drama com suas sugestões. A luz do luar desempenha um importante papel nesse sentido, na declaração de amor do conde de Leicester a Lalage. Apesar da tristeza que impregna as ações, para a qual cada personagem tem razões específicas, como o amor não correspondido ou o arrependimento por atos passados, há momentos dinâmicos, drásticos, da ação, como no duelo entre Politian e Castiglione. O gesto irrompe como elemento importante para o desenvolvimento tanto do dinamismo quanto da tristeza, segundo nos informam as rubricas, como quando Lalage segura sua cruz e a ergue, ao modo de afirmação da vingança.

Por fim, talvez, em superfície, se possa observar a aparente incongruência de se publicar um drama em uma antologia poética, pelo fato de *Politian* ter sido integrado à primeira edição de *O corvo e outros poemas*, em 1845. Sua separação em atos curtos, unificados em si mesmos pela manutenção de um sentimento e de um tema, comunga em muito com a noção da brevidade da intercalação lírica, tônica na produção crítica do escritor estadunidense. Também a noção de situação teatral, sobretudo em seu sentido unificador de temas e efeitos, tem lugar na

definição de alguns importantes conceitos da obra crítica e ficcional do escritor, como veremos mais adiante, por ser análoga à "unidade de efeito" – princípio axiológico norteador dos procedimentos trabalhados em uma obra literária – para a poesia e também para o conto curto, como o escritor declara no ensaio "A filosofia da composição". Aquela "unidade de efeito", é importante observar, tem ainda a possibilidade de ser decomposta em microunidades dentro de uma mesma obra, o que permite a comparação. Ainda, a manutenção de um sentimento poético depende da brevidade do excerto, o que transformaria o excedente de uma poesia em prosa. Investir na concepção de atos que possam ser apreciados isoladamente a partir de um efeito em comum é, deste modo, uma possibilidade de inserir sua criação teatral no conjunto de suas elaborações como teórico, crítico e escritor. Em sua crítica a *O estudante espanhol*, de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), Poe, elogiando o talento do escritor como poeta, em detrimento de sua qualificação como dramaturgo, afirma ser lamentável o fato de o texto não ter sido subintitulado um "drama poético", em vez de um drama, pois seu elemento poético não lhe permitiria se sustentar sobre o palco. Talvez *Politian* viesse a ser considerado por seu autor mais uma obra para ser lida, talvez até mais uma poesia do que um "drama", razão pela qual, o teria inserido entre "outros poemas" no volume de 1845.

4
"*Nier ce qui est, et expliquer ce qui n'est pas*": a crítica e o drama nos Estados Unidos

A renovação do sistema teatral estadunidense não poderia passar apenas pela revisão dos textos dramáticos. Ela se situava, também, num revigorar da própria atividade crítica. Mas, questiona Edgar Allan Poe, como fazer isso se os críticos teatrais já haviam adquirido o péssimo hábito de "negar o que é e explicar o que não é"?[1] Pois, "omitindo" o surgimento de novas produções do drama nacional, uma parcela desses críticos estaria empenhada em "justificar" assim algo que não teria acontecido: a suposta decadência dos gêneros dramáticos nos Estados Unidos. Edgar Allan Poe, naturalmente, não deixaria de dar seu parecer sobre o que compreendia como uma conduta bastante comum e nociva ao teatro em seu país, e nem de, pela prática, indicar um caminho.

Esse é o tema do qual trata o ensaio "O drama americano", publicado em agosto de 1845, na *The American Whig Review*, e que representa uma síntese das ideias de

---

1 A frase é extraída do romance epistolar *Júlia ou a nova Heloísa,* de Jean-Jacques Rousseau. Poe também a cita no conto "Os crimes da Rua Morgue".

Poe relativas ao teatro. Nele, o escritor se prontifica a fazer uma revisão de algumas peças de dramaturgos estadunidenses mais noticiáveis, já que, justifica, "para os americanos, o drama americano é o especial ponto de interesse" (Poe, 1984a p.360). Embora as produções dramáticas estadunidenses tivessem passado por um longo período de estatismo, não somente no que diz respeito à busca por novos mecanismos, mas, sobretudo, à definição de sua própria "espiritualidade" em procedimentos e temas originais, ainda assim, isso não significaria que houvessem entrado em declínio.

O desenvolvimento dos gêneros dramáticos se situaria numa oposição entre o "progresso" e o "conservadorismo", ou, para nos situarmos no campo da arte, entre a "invenção" e a "imitação". Para Poe, as artes imitativas – dentre as quais elenca a pintura, a escultura e o drama – possuem uma propensão geral ao repouso. Lembremos que, nessa época, as chamadas artes abstratas ainda não constituíam um campo forte, em par com as artes representativas, como ocorrerá, sobretudo, a partir do século XX, dentro das produções da Arte Moderna. Comparando as artes "imitativas" e a "arte da arquitetura", o escritor observa que, embora nessa última haja o adorno, sua configuração geral não seria mediada por ele, mas pela Razão – supomos, pela necessidade de a construção manter-se de pé. Na Arquitetura, não é o Gosto ou o Sentimento que rege os procedimentos. Nas artes em que a Razão predomina, poderia ocorrer algum avanço; naquelas em que, por outro lado, os guias efetivos fossem "meros" Sentimento e Gosto, a arte permaneceria estática.

Em superfície, o drama poderia ter passado por alguns progressos, porém, sua "espiritualidade", propensa ao repouso, seria necessariamente imitativa:

> escultores, pintores, dramaturgos são, pela própria natureza de seu material – seu material espiritual –, imitadores – conservadores – propensos ao repouso no velho Sentimento e no antigo Gosto. Por esta razão – e somente por esta razão – as artes da Escultura, da Pintura e o Drama não avançaram – ou avançaram insuficientemente, e na razão inversa de seu caráter imitativo. (ibidem, p.358)

O drama é o "chefe das artes imitativas", por ter a capacidade de gerar e manter em seus adeptos a "propensão imitativa". Ligado ao sentimento e ao gosto em arte, contrapunha-se ao ideal de inspiração submetida ao crivo da lógica, uma das variáveis advogadas por Poe tanto para o teatro quanto para a poesia e para os gêneros narrativos.

Talvez fosse possível ir contra essa "natureza", talvez fosse viável alterá-la, apresentando algum remédio para sua tendência ao repouso – e Poe pressentia um desejo geral, por parte do público e dos autores, de fazer reviver o drama. A solução, a seu ver, seria inserir a Razão no Sentimento e no Gosto já presentes nesse gênero, forçando-o, assim, a produzir um bom fruto. A proposição revolucionária de Poe seria, em primeiro lugar, queimar ou enterrar os velhos modelos, e esquecer que certas peças já foram antes escritas. Em seguida, buscar, por meio da reflexão crítica, quais seriam as efetivas capacidades do drama – não o que seus autores já tinham sido capazes de realizar, mas aquilo que ainda seria possível extrair do gênero. Por último, elaborar uma peça na qual o Sentimento e o Gosto estivessem subjugados à Razão, em cada um de seus detalhes e procedimentos, e na qual estivesse presente o espírito nacional estadunidense. O quadro geral, no entanto, Poe o percebia de maneira bem diferente: produziam-se peças da mesma forma que outros dramaturgos já haviam feito anteriormente, numa adesão

geral à "Imitação", e não à "Invenção", no campo da arte dramática. Mas, principalmente, seguiam-se à risca os ensinamentos do drama elisabetano.

Recorrer à fraseologia do drama elisabetano, em um anacrônico retorno a Shakespeare, seria, para Poe, um grande fator contra o avanço do drama e dos autores dramáticos estadunidenses em procedimentos e temas que respondessem aos anseios da época em que estavam inseridos. Poe observa que, para certos críticos, ao contrário, o "declínio" do drama estava ligado ao abandono da rotina do teatro inglês e, logo, o retorno a essa estética representaria o quase automático renascimento do drama produzido nos Estados Unidos. Para ilustrar suas ideias, Poe elege os dramas *Tortesa, o usurário* (*Tortesa, the Usurer*), de Willis, e *O estudante espanhol* (*Spanish Student*), de Longfellow, nos quais identifica a influência do drama elisabetano e dos dramas do século de ouro espanhol.

Passando por alguns acontecimentos da história do teatro norte-americano, vimos que a herança shakespeariana não estava ligada apenas às definições estéticas do romantismo como movimento, mas representava a inevitável herança do colonizador inglês, cujo caráter – de acordo mesmo com os princípios da estética romântica –, deveria ser superado em prol da definição de uma identidade para o drama nacional. Sendo um escritor romântico, contudo, Poe se inscrevia, mesmo que indiretamente ou por negação, sob a égide dessa influência. A fusão de gêneros proposta pela estética do romantismo também é rejeitada: "deixemos um drama ser um drama e um poema ser um poema" (ibidem, p.388). Impondo tais restrições aos gêneros teatrais, Poe pensava em suas dinâmicas costumeiras no palco disponível (à italiana) e também na necessidade de se estimular a Invenção, o mais possível desvinculada da influência estética isabelina.

Poe, porém, não era avesso a Shakespeare. O grande problema, para ele, estaria nas incorreções cometidas por epígonos estadunidenses de Shakespeare, os quais, na tentativa frustrada de se aproximarem de seu modelo, teriam enxertado na ação dramática incidentes muito irrelevantes para a trama. Poe admite o uso de procedimentos ilustrativos, digressões, tiradas, desde que estejam articulados, desde que estabeleçam alguma conexão entre si e visem à construção de um efeito geral na obra, pois, compreende, uma mera sucessão de incidentes não constitui uma intriga, mas é apenas uma multiplicação de zeros, que não produz "unidade":

> Bons dramas foram escritos com muito pouco enredo – dramas capitais podem ser escritos com nenhum. Algumas peças de elevado mérito, tendo um enredo, abundam em incidentes irrelevantes – queremos dizer, em incidentes que poderiam ser inteiramente deslocados ou removidos, sem efeito sobre a intriga em si –, e, ainda assim, não são de forma alguma censuráveis como dramas; e, por esta razão – os incidentes sendo evidentemente irrelevantes –, são obviamente episódicos. O espectador é tão imediatamente consciente de sua natureza digressiva [do incidente] [...] que não fadiga sua atenção esperando estabelecer entre eles [os incidentes] uma conexão, ou mais do que uma conexão ilustrativa, com grande interesse para o tema. Assim são as peças de Shakespeare. Mas tudo isso é muito diferente da irrelevância da intriga, que desfigura e muito geralmente condena o trabalho do artista inábil. Neste, o grande erro se encontra na inconsequência. Subenredo é empilhado sobre subenredo (a própria palavra – subenredo – é um paradoxo), e todos para nenhum propósito – para nenhum fim. Os incidentes interpostos não têm efeito determinante sobre os principais. (ibidem, p.367)

Parte dessas ideias é também defendida por Poe na conhecida coluna "Marginalia",[2] itinerante em sua carreira jornalística, percorrendo alguns dos jornais nos quais trabalhou. As pequenas notas à margem, seguindo o modelo romântico dos fragmentos, foram publicadas entre novembro de 1844, na *Democratic Review*, e setembro de 1849, ano da morte do crítico, no *Southern Literary Messenger*. Talvez pela intermitência de suas questões pessoais, talvez pela própria intermitência do teatro em seu país, Poe escreve em momentos esparsos a respeito do gênero drama. Na "Marginalia", uma das primeiras ocorrências é de agosto de 1845, na *Godey's Lady's Book*, em uma nota na qual Poe insiste sobre o que considera um uso intolerável de recursos cênicos como apartes e solilóquios:

> Quando evoco os absurdos "apartes" e solilóquios do drama entre as nações civilizadas, as transições

2 No ano de 1844, Poe se muda para Nova York, onde contribui com suas críticas a autores estadunidenses em jornais como o *Evening Mirror* (no qual, em janeiro de 1845, o poema "O corvo" será publicado pela primeira vez). Em novembro desse ano, inicia a série "Marginalia", no *Democratic Review*, até o mês de dezembro. Em agosto e setembro do ano seguinte, Poe volta a publicar uma espécie de sequência da "Marginalia", adotando porém o título "Marginal Notes", no *Godey's Lady's Book*. Segue-se um período sem a coluna ser publicada, até que em março de 1846 volta ao título primeiro, "Marginalia", na *Graham's Magazine*. Passa à *Democratic Review* em abril e em julho de 1846 e por fim volta a *Graham's Magazine* em novembro e dezembro de 1846. Esse é um ano conturbado na vida de Poe. O escritor sofre de problemas financeiros e de uma depressão nervosa, mas, sobretudo, sua esposa, Virginia Poe, encontrava-se debilitada pela doença que em janeiro do ano seguinte a levaria à morte. A coluna não será publicada em 1847, o que não significará, porém, ausência de produção do escritor, trabalhando sobre críticas a Nathaniel Hawthorne, sobre o poema "Ulalume" e sobre as notas de *Eureka*. Nos dois anos seguintes, 1848 e 1849, a coluna voltará com maior frequência, na *Graham's Magazine* e no *Southern Literary Messenger*, até a morte do escritor, em outubro de 1849.

> empregadas pelos dramaturgos chineses parecem completamente respeitáveis. Se um general, em um palco de Pequim ou de Canton, é ordenado em uma expedição, "ele brande um chicote", diz Davis, "ou toma nas mãos as rédeas de freio, e dando largas passadas três ou quatro vezes em torno da plataforma, em meio a um enorme estampido de gongos, tambores e trombetas, finalmente, ele para de súbito e diz ao público aonde chegou". (Poe, 1984b, p.1364-1365)

Voltemos ao ensaio "O drama americano". A necessidade de verossimilhança interna e o princípio da economia, excluindo tudo aquilo que é dispensável ao desenvolvimento da ação principal, são dois dos pontos sobre os quais Poe insiste para o progresso do drama estadunidense. Esse princípio de economia, no entanto, não exclui as ações episódicas consideradas coerentes com a trama ou ilustrativas da situação. As possíveis incongruências das peças são elencadas por Poe mais em relação com as questões de verossimilhança do que com a natureza secundária de certos episódios. Na análise crítica de *Tortesa, o usurário*, os principais problemas apontados dizem respeito à falta de verossimilhança interna e externa à representação, para os espectadores, apesar da boa recepção do público. Além disso, *Tortesa* estaria "repleto de exemplos de irrelevância da intriga" (Poe, 1984a, p.364).

Poe apresenta o personagem principal, Tortesa, como um homem de caráter dúbio, alternando momentos de maldade e de bondade. Não sendo um nobre, decide comprar as dívidas do conde Falcone, adquirindo seu palácio e suas terras. O acordo firmado é de devolução desses bens em troca da mão da filha do conde, Isabella. Não se trata de um casamento por amor, mas, como o próprio Tortesa admite, ele o faz "para agradar um

demônio" que nele habita, pois pretende ferir o orgulho da nobreza com sua presença. A moça, porém, encontra-se apaixonada por um jovem pintor de poucos recursos, Angelo. Seguem-se mal-entendidos, personagens que assumem a identidade de outros, a perseguição do usurário pelo cumprimento do acordo de casamento – momentos "muito à maneira de Romeu e Julieta", como a paixão à primeira vista entre os dois personagens centrais do drama, Angelo e Isabella, ambos ignorando a princípio a reciprocidade de seu amor, e uma cena bem shakespeariana, na qual Isabella, para escapar do casamento forçado, toma uma poção do sono, cujos efeitos simulam os da morte.

A trama leva o pintor a ser considerado o principal suspeito do suposto assassinato de Isabella, embora surja uma esperança, quando a criada de Isabella, Zippa, descobre uma prova incontestável da inocência de Angelo e conclui o ato com a resolução de salvá-lo. No ato seguinte, no entanto, Zippa reaparece e não faz o que havia prometido, não como se houvesse mudado de opinião, mas como se simplesmente houvesse esquecido de sua decisão – algo que quebraria a sequência da ação dramática. Mas Poe ainda se empenha em apontar algumas cenas que considera inverossímeis. Quando Isabella acorda de seu sono, na igreja em que seu corpo está sendo velado – e à qual Angelo não teve acesso, por aquela estar sob a proteção de Tortesa, prevenido pela mesma Zippa que teve a ideia de salvaguardar Angelo da morte, e cujos sentimentos são também dúbios, segundo Poe, a respeito do pintor –, Tortesa não percebe que Isabella havia despertado e saído da igreja. A moça vaga fracamente até a casa do pai, que não a recebe por crer que está diante de um fantasma. Ela é resgatada por um criado de Angelo, Tomaso, que a leva ao apartamento de seu mestre e assume a "autoridade paterna sobre Isabella": "Meu gracioso senhor, há uma lei em Florença, / Que se um pai, por culpa ou vergonha,

/ Repudia e fecha a porta para a sua filha, / Ela é filha de quem socorrê-la [...]".

A essa passagem, Poe (1984a, p.371) responde: "Ninguém, é claro, foi feito para acreditar que uma lei tão estúpida como esta já tenha existido em Florença ou em Timbuctoo". Tal lei parece-lhe excessivamente forçada, mesmo compreendendo que o verdadeiro não é sempre o verossímil,[3] em um profuso diálogo com *L'art poétique* de Nicolas Boileau (1636-1711). Inverossímil também seria a cena em que Isabella se esconde na casa de Angelo e, para não ser descoberta, aproxima-se de uma parede "de fundo semelhante a um quadro" e simula ser uma pintura. Tortesa não percebe o truque, surpreendendo-se com a qualidade da obra. Para proteger seu amante, a moça se denuncia ao usurário, que, tocado por sua coragem, resolve desistir do plano, renunciando ao casamento e aos bens, dados, enfim, de presente ao casal. Por fim, Tortesa se casa com a criada de Isabella, Zippa e, assim, a peça é finalizada melodramaticamente com a celebração da felicidade do casal protagonista e o arrependimento do vilão.

Avaliando que *Tortesa* se excede em intrigas sem propósito, e que apenas por meio de um esforço podem-se vislumbrar os acontecimentos "obscuros" que se sucedem, Poe comenta que esse "tecido de absurdidades" é também herança do século de ouro espanhol sobre o drama estadunidense. Miguel de Cervantes (1547-1616) e Calderón de la Barca (1600-1681) seriam nebulosos e obscuros:

> Queremos dizer que *Tortesa* (influenciado largamente, a esse respeito, pelo drama de Cervantes e de Caldéron) é obscurecido – é tornado nebuloso – por um

---

3 Boileau dirá, em 1674, que "*le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*".

> mundo de desnecessárias e impertinentes intrigas. Esta loucura foi adotada pela comédia espanhola, e é imitada por nós, com a ideia de transmitir "ação", "dinamismo", "vivacidade". Mas a vivacidade, ainda que desejável, pode ser alcançada por muitos outros caminhos, e é comprada muito cara, de fato, quando o preço é o da inteligibilidade. (Poe, 1984a, p.364)

Shakespeare, Calderón, Cervantes: Poe se afasta, uma a uma, das principais influências para a definição do drama romântico. A emoção e a subjetividade que culminariam em uma forma aberta, são compreendidas pelo escritor como obscuridades em cena, como intrigas impertinentes e desnecessárias. Mesmo os críticos e artistas germânicos não escapam ao seu comentário ferino: "esses bárbaros" haviam gerado um drama cuja "chave" para leitura dificilmente poderia ser encontrada, já que eles a haviam jogado fora e perdido. Poe inscreve-se na defensiva contra os próprios românticos, sobretudo August Wilhelm Schlegel (1767-1845), cujas críticas seriam semelhantes a uma "mistificação". Os jargões típicos da crítica romântica seriam obscuros em excesso. Por tabela, a crítica norte-americana, passando por esse ascendente, teria se deleitado em complicações, desvios e mistérios, utilizando-se de conceitos pouco precisos para as dinâmicas teatrais:

> Um moderno crítico de teatro não é nada senão um elevado desprezador de todas as coisas simples e diretas. Ele regozija-se no mistério – deleita-se na mistificação [...] Devemos muito disso ao um tanto demasiadamente profundo criticismo de August William Schlegel. (ibidem, p.364)

A influência dessa crítica "obscura" na arte dramática estaria materializada nas impraticáveis dinâmicas do

gênero e em sua plasmação no palco. Poe retoma o tópico, em "O drama americano":

> [...] tocando neste tema da intriga, se, em sua superabundância, somos compelidos, mesmo na calma e crítica leitura de uma peça, a frequentemente pausar e a refletir longamente – para reler passagens incontáveis vezes, com o propósito de reunir a sua conexão com o todo – para manter em nossa mente uma conexão geral – o que, a não ser fadiga, pode resultar desse esforço? Imagina quando chegamos à representação? – quando essas passagens – insignificantes, talvez, em si mesmas, mas importantes quando consideradas em relação ao enredo – são apressadas e desfocadas pela balbuciante enunciação de algum rude aspirante a ator, ou omitidas por completo por meio de um tradicional lapso de memória, tão peculiar às luzes da era e do palco, este sempre adornado em excesso? (ibidem, p.364-365)

Os apartes, recursos aos quais também Poe recorreu em *Politian*, são entendidos, no ensaio, como proveitosos, desde que utilizados de maneira verossímil, e, neste caso, realista. Para o crítico, o problema central é: como os espectadores podem admitir ouvir com clareza trechos que os próprios personagens em cena, lado a lado, não podem ouvir? Mesmo em *Politian*, Poe utiliza o aparte da seguinte maneira: os personagens fazem comentários que os outros não podem compreender, embora os percebam, enquanto o público os entende perfeitamente. De qualquer maneira, Poe apresenta, como avaliação final para *Tortesa, o usurário*, uma qualidade imprescindível: é superior aos dramas de Sheridan Knowles,[4] cujo estilo seria

---

4 O autor dramático Sheridan Knowles (1784-1862) trabalhou com o ator Edmund Kean. Ver http://www.richmond.gov.uk/home/leisure_and_culture/local_history_and_heritage/

"a maior ambição" dos dramaturgos estadunidenses para o palco, embora esse dramaturgo irlandês tivesse recorrido a expressões cristalizadas e ao estilo cênico do drama elisabetano, em enredos, personagens e convencionalismos:

> [...] o autor de *O corcunda* é dotado daquilo que somos bastante fracos para chamar de o verdadeiro "sentimento dramático"; e este verdadeiro sentimento dramático ele manifestou na mais absurda série de imitações do drama elisabetano pela qual jamais antes a humanidade foi tão insultada e enganada. (ibidem, p.376)

Findando sua crítica a *Tortesa*, Poe inicia o comentário a respeito do drama de Longfellow, *O estudante espanhol*, publicado originalmente na *Graham's Magazine*. Poe ironicamente observa que o resultado do drama estaria muito abaixo da reputação do autor como poeta, cujo renome, contudo, garantiria alguns elogios não merecidos ao dramaturgo. Desta vez, porém, havia sido um pouco diferente: o drama não havia sido tão elogiado quanto costumeiramente, sobretudo no que toca ao seu desenlace. Segue-se um longo excerto do drama, composto por versos "universalmente admiráveis", repletos de "verdadeiro sentimento poético", nas palavras de Poe, com a função de se fazer justiça ao poeta. Isso antes de criticar o dramaturgo.

Poe menciona que o próprio Longfellow já teria admitido em um "indispensável prefácio" que seu tema derivava de *La gitanilla*, de Cervantes, embora apenas em um "incidente": "o amor de um estudante espanhol por uma cigana, e o nome da heroína, Preciosa. Não segui a história em nenhum de seus detalhes" (ibidem, p.376). Esse

---

local_studies_collection/local_history_notes/edmund_kean_at_richmond.htm. Acesso em: 5 maio 2013.

tema já teria sido tratado por outros dramaturgos, como Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) e Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), porém de maneira diferente. Poe é sistemático em sua crítica: descrevendo três eixos para uma possível definição da originalidade (o tema; o desenvolvimento de pensamentos e incidentes; a forma ou tom pelos quais a tese é desenvolvida), pondera: o amor do estudante espanhol pela cigana, enfrentando as diferenças de casta, não é apenas um "incidente", mas todo o entrecho principal. Onde estaria então a originalidade de Longfellow?

> Ora, a originalidade autoral, propriamente considerada, é tripla. Há, primeiramente, a originalidade da tese geral; em segundo lugar, aquela dos vários incidentes, ou pensamentos, pelos quais a tese é desenvolvida; e, em terceiro lugar, aquela da forma ou do tom, que significa simplesmente que um tema antigo, mesmo quando desenvolvido por meio de incidentes ou pensamentos banais, pode ser trabalhado para produzir um efeito totalmente original – o qual, afinal, é o verdadeiro fim em vista. Mas a originalidade, como ela é o mais elevado mérito, é também o mais raro deles. Na América, é especialmente e muito remarcavelmente rara: – isso, por conta de motivos suficientemente bem compreendidos. Como uma regra geral, ficamos necessariamente satisfeitos, portanto, com qualquer um dos ramos mais baixos de originalidade mencionados acima, e certamente olharíamos com grande favor qualquer autor que produzisse o grande desiderato, combinando os três. Os três ainda devem ser combinados; e de quem, senão de homens como o Professor Longfellow – senão daqueles que ocupam os principais nichos de nosso Templo Literário – vamos esperar a combinação? Mas, no presente caso, o que o Professor Longfellow tem realizado? Ele é original em

> qual aspecto? Ele é original em relação à primeira e mais importante de nossas três divisões? (ibidem, p.376-377)

Poe insiste ainda que o drama se excede em incidentes inconsequentes, em conversações sem propósito. Exemplifica a cena em que um diálogo a respeito da proibição dos bailes públicos na Espanha é interrompido por uma dança executada pela protagonista: em um simples espetáculo, a dança seria agradável e apropriada, porém não em um "drama puro" ou ainda em um "poema dramático", destinado à leitura silenciosa. Os mal-entendidos que separam os protagonistas, Victorian e Preciosa, são resolvidos ao final da peça, quando se prova a fidelidade da cigana para com o estudante espanhol. O casal se une, porém, apenas após o recebimento de uma mensagem revelando que Preciosa é, na verdade, filha de um nobre espanhol. Para o crítico, o fato de "Preciosa não ser mais uma cigana" destrói todo o encaminhamento do drama, pois o amor superando as diferenças e os preconceitos de casta era antes a grande tese da obra. A chegada da notícia e a descoberta do pai nobre de Preciosa são, ainda, para Poe, "excessivamente oportunas". Citando o princípio aristotélico de que o recurso ao *deus ex machina*[5] seja raramente usado, Poe argumenta:

> O oportuno retorno do pai (somos tentados a dizer excessivamente oportuno) mantém-se por si mesmo – não tem relação com qualquer outro evento da peça – não parece surgir, na forma de resultado, de qualquer incidente ou incidentes que tenham surgido antes. Ele tem

5 De acordo com Pavis (2011, p.91), o *deus ex machina* se trata de uma "noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada", e que apazigua todos os conflitos de uma só vez. Ver também Aristóteles, 1966.

> o ar de um feliz acaso, de um envio divino, de um ultra-acidente, inventado pelo dramaturgo, um tanto para compensar a sua carência de invenção. Nec Deus intersit etc. – mas aqui o Deus se interpõe, e o nó é ridiculamente indigno de Deus. (ibidem, p.383)

Nesse aspecto, em *O estudante espanhol*, Longfellow teria inserido um elemento externo e inesperado, o pai de Preciosa, que, de alguma maneira, teria alterado o percurso lógico do entrecho principal, não condizendo com a ação unitária e com a verossimilhança interna. Além disso, o crítico alude às intrigas do drama como "eterna" e "repetidamente" conhecidas do público. Referindo-se novamente à influência dos dramaturgos ingleses e dos dramas do século de ouro espanhol, Poe pede que o leitor avalie por si mesmo a aplicabilidade em cena do texto de Longfellow. Segundo entende, o drama foi feito para ser lido, pois as frequentes referências a obras literárias não muito conhecidas do público exigem que se recorra às notas de rodapé, que, neste caso, teriam a função única de atestar a erudição do autor. Para o crítico, o mérito isolado de *O estudante espanhol* se encontraria quando visto estritamente como um "mero" poema. Desse modo, conclui o ensaio posicionando-se desfavoravelmente em relação à hibridez de gêneros, pois entende que a inserção de trechos líricos freia a ação e não contribui com o desenvolvimento da intriga, e muito menos para sua materialização cênica:

> Nós não estamos muito certos, aliás, de que um 'poema dramático' não seja uma flagrante contradição nos termos. Em todo caso, um homem de verdadeiro gênio (como o Sr. L., sem dúvida, é) não tem nada a ver com essas composições híbridas e paradoxais. Deixemos um poema ser um poema apenas, deixemos uma peça ser uma peça e nada mais. (ibidem, p.387-388)

Muitas das ideias expressas por Poe em "O drama americano" encontram-se articuladas às do ensaio "A filosofia da composição", uma de suas mais célebres produções críticas, publicada pela primeira vez em abril de 1846, na *Graham's Magazine*, periódico da Filadélfia ao qual o escritor se dedicou de 1841 a 1849, ano de sua morte.[6] Nesse ensaio, Poe objetiva demonstrar o *modus operandi* para a concepção de suas obras literárias, reconstituindo o passo a passo de seu próprio processo criativo no poema "O corvo". A grande importância atribuída ao ensaio se ancora no fato de ser nele que o escritor defende de maneira mais clara a busca pelo que nomeia "unidade de efeito" na concepção de seus contos curtos e poemas.

Antes de um ensaio crítico, "A filosofia da composição" é uma confissão de autor – é um texto no qual um escritor planeja sistematizar a elaboração de uma de suas obras, mostrando seu procedimento criativo como perfeitamente claro a si mesmo. É, além disso, mais uma oportunidade que encontra para apresentar sua opinião sobre aquilo que considerava inadequado à concepção de qualquer obra ficcional. Poe não acreditava na intuição no trabalho literário: toda e qualquer opção estética deveria existir em função de uma escolha consciente, para que a obra fosse construída "passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático". (Poe, 1999a, p.103)

Alguns anos antes da escrita de "A filosofia da composição", em fevereiro de 1842, Poe publica na *Graham's Magazine* uma crítica ao romance *Barnaby Rudge*, do escritor britânico Charles Dickens (1812-1870). Poe

---

6 Ainda se encontrariam na *Graham's Magazine* artigos do escritor em 1850 e 1854, cuja autoria, entretanto, foi atribuída ao "falecido Edgar Allan Poe". Ver: http://www.eapoe.org/works/editions/mgm001c.htm#grahams. Acesso em: 14 jul. 2020.

questiona a estrutura da obra, que, conforme entende, em muitos momentos engana os leitores, levando-os a focar a atenção sobre aspectos ou personagens irrelevantes para a trama, cujos principais acontecimentos parecem não ter uma ligação com o enredo central. Seguindo a ideia de que todos os elementos presentes em uma obra devem estar articulados, sem que incorressem momentos nos quais emergissem trechos meramente ilustrativos, descrições "inúteis" ao efeito geral, longas digressões sem propósito aparente, Poe sugere que, nos gêneros de menor extensão, os autores poderiam mais facilmente manter o controle sobre a impressão geral da obra sobre o leitor. Também na "Marginalia", *o crítico* trataria do mesmo tema:

> No gênero literário chamado 'novela', não falta espaço para desenvolver os caracteres ou para acumular os incidentes variados; necessita-se aí mais imperiosamente de um plano do que num romance. Neste último, uma intriga mal apresentada pode ainda escapar à crítica; mas o mesmo não se dá com a novela. A maior parte de nossos autores, entretanto, não observa esta distinção. Parecem começar suas histórias, sem de modo algum se preocuparem com o fim a que as devem conduzir. E seus epílogos, como outros tantos governos à Trínculo,[7] parecem ter perdido a lembrança de seus inícios. (Poe, 1999b, p.179)

No início de "A filosofia da composição", Poe transcreve parte da resposta dada por Charles Dickens à sua crítica:

> De passagem, sabe que Godwin escreveu seu *Caleb Williams* de trás para diante? Envolveu primeiramente seu herói numa teia de dificuldades, que formava o

---

7 Ironicamente, trata-se de um personagem de *A tempestade*, de William Shakespeare.

segundo volume, e depois, para fazer o primeiro, ficou procurando um modo de explicar o que havia sido feito, (Poe, 1999a, p.109)

Escrever de trás para frente, porém, não seria um procedimento interessante aos olhos do crítico. Ainda que admitisse ser necessário ter sempre em vista o epílogo, pois assim os escritores poderiam mais facilmente fazer com que todos os elementos de suas obras estabelecessem entre si uma relação de causalidade – e "nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento [...]" (ibidem, p.103) – o escritor sugere um processo "um tanto semelhante" a esse.

"Um tanto semelhante" – pois, diferentemente de algumas interpretações, que veem em "A filosofia da composição" uma defesa da escrita "de trás para adiante", Poe não afirma que a unidade de efeito deva ser encontrada a partir do fim. O escritor declara que o procedimento mais adequado, em sua opinião, é a visualização do epílogo, e não propriamente a escritura do epílogo – o que, diga-se de passagem, é bem diferente. Essa ideia é reafirmada na coluna "Marginalia", quando Poe ironiza o processo de construção de obras literárias "de trás para adiante":

> Não posso deixar de pensar que muitos romancistas poderiam, de vez em quando, extrair algum proveito do exemplo dos chineses, que, embora construam suas casas começando pelo teto, tem, contudo, senso bastante, para não começar seus livros pelo desenlace. (Poe, 1999b, p.168)

É a partir desse ponto de vista que Poe elabora o conceito de "unidade de efeito", uma espécie de eixo valorativo fundador da obra, em vista do qual todos os procedimentos seriam escolhidos e trabalhados esteticamente. A "unidade de efeito" não está relacionada à

materialização e à apresentação de uma obra de trás para adiante, mas ao domínio que o autor tem de todo o processo. Esse, porém, não ocorre em termos do estabelecimento de uma tese ou do trabalho sobre uma sequência de acontecimentos impressionantes, formando uma base narrativa na qual o autor enxertasse diálogos, descrições ou comentários autorais. O crucial seria sempre a construção passo a passo de um efeito, ou sentimento a ser atingido. Assim, qualquer escolha, nesse ínterim, seria feita tendo-se em vista a preservação dessa unidade. A extensão da obra é um dos fatores mais importantes porque, naquela de grande dimensão, os leitores não poderiam ler "de uma assentada", isto é, de uma só vez, pois "os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído" (Poe, 1999a, p.103).

Embora Poe não mencione os gêneros dramáticos no ensaio, curiosamente, uma das imagens que constrói para tornar explícito um sistema articulado de princípios sobre a composição de suas obras é feita por aproximação metafórica ao teatro:

> Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores [...]; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário. (ibidem)

Ora, "histrião" é uma palavra cujo sentido primordial nomeava os bufões das antigas farsas romanas e os cômicos e que, pejorativamente, passou a se referir aos

incompetentes em suas funções, quaisquer que fossem, e aos farsistas. Ao retomar o termo histrião, e ainda outros termos teatrais, como "bastidores", "rodas e rodinhas", "cenário", "alçapões do palco" etc., Poe constrói uma imagem que não é gratuita, nem ingênua. Sabemos que parte de suas ideias teatrais se concentra em críticas ou indiretas presentes em seus contos, como vimos em "Os óculos". De fato, sua defesa de uma específica forma dramática para o teatro nos Estados Unidos se encontra fortemente articulada às suas próprias concepções de criação literária. Embora Poe não seja efetivamente um homem de teatro, e nem mesmo um autor dramático, tendo em vista a reduzida importância que *Politian* teve no conjunto de sua obra, dentro de outra série de circunstâncias, parece-nos bastante pertinente aproximar suas ideias relativas ao teatro e aquelas referentes à concepção de contos e poemas. A relação metafórica com o teatro se estende no ensaio:

> Estando assim determinadas a extensão, a província e o tom, entreguei-me à indução normal, a fim de obter algum efeito artístico agudo que me pudesse servir de nota-chave na construção do poema, algum eixo sobre o qual toda a estrutura devesse girar. Passando cuidadosamente em revista todos os efeitos artísticos usuais, ou mais propriamente, *situações, no sentido teatral*, não deixei de perceber de imediato que nenhum tinha sido tão universalmente empregado como o do refrão. A universalidade desse emprego bastou para me assegurar de seu valor intrínseco e evitou-me a necessidade de submetê-lo à análise. (ibidem, p.105-106, grifo nosso)

No original em inglês, Poe refere-se a *points*, "no sentido teatral", que, em geral, pode ser traduzido como efeito ou situação. Assim, desde o princípio, a "unidade de efeito" estaria associada ao termo "situação", um

"conjunto de dados textuais e cênicos indispensáveis à compreensão do texto e da ação, em um determinado momento da leitura ou do espetáculo" (Pavis, 2011, p.363). Inscrita em uma tradição que perpassa quase todo o século XIX, a da forma dramática, na qual ações convergem a um conflito e a um apaziguamento no decorrer da curva dramática, a ação suscita o estabelecimento de certa unidade a partir da qual a peça possa funcionar, uma espécie de eixo valorativo que guiaria as escolhas estéticas (textuais e de elementos cênicos) e o percurso dos acontecimentos, postos um à frente do outro, seguidamente, como peças de dominó.[8]

De fato, a unidade de efeito é um conceito dúbio, pois, ao mesmo tempo em que parece se vincular a um possível essencialismo em arte, ainda se relaciona fortemente com as condições de recepção de uma obra literária, porque o limite de uma assentada se liga à diminuição do tempo disponível para apreciação de uma obra de arte no século XIX. De qualquer forma, a unidade de efeito não é tão unitária – devemos frisar que Poe, ao longo do ensaio, se refere a alguns outros efeitos, que talvez possam ser considerados subcategorias da grande "unidade de efeito" em que culmina a obra, tais como "efeito poético", "efeito artístico", "efeito da variação da aplicação", "efeito rítmico", "efeito [de] [...] originalidade de combinação", "efeito do incidente insulado", "efeito casual", "efeito de contraste", e "efeito do desenvolvimento". A obra é concebida tendo em vista a agradar ao mesmo tempo "ao gosto do público e da crítica". Essa aproximação que Poe realiza entre a estruturação do gênero conto e as "situações" no teatro estaria justificada, portanto, pelo fato de que a manutenção de uma ação limitada, já que possui extensão mediana, auxiliaria a escolha de procedimentos

---

8 Para tomar emprestada a imagem didática de Ball, 1999.

mais unificados que pudessem sustentar a atenção de leitores/espectadores.

Tanto em "O drama americano" quanto em "A filosofia da composição", Poe assinala a necessidade de a Imaginação ser perpassada pelo crivo da lógica do verossímil, seja em contos ou poemas. Tanto na análise de *Tortesa, o usurário* quanto na crítica ao romance de Dickens, Poe questiona a existência de incidentes que não se inscrevem intimamente na estrutura da obra, que "enganam" os espectadores/leitores, que exigem inutilmente a leitura ou a atenção constante do público. Se, por extensão, pensarmos no drama, a unidade de efeito deveria, nesse caso, ser rigorosamente elaborada para que se evitassem falhas ou incidentes que não contribuíssem com o desenvolvimento da ação dramática. Também a oposição que se constrói entre Imitação e Invenção se basearia nessa lógica, pois, de nada adiantaria munir-se da liberdade de um Shakespeare ou de um Caldéron se os procedimentos adotados parecessem deslocados e, por fim, não representassem uma efetiva liberdade criativa. Inserir a Razão (ou a elaboração racional) na Invenção é resolução presente no conjunto da obra crítica de Poe, de acordo com cada gênero e suas tipificações.

Por fim, cumpre assinalar que é sua insistência sobre a manutenção do elemento dramático – entendido como um "princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace" (Pavis, 2011, p.110) – que dá bases a Poe para a defesa de um teatro com caráter nacional, ou que insistisse sobre os temas nacionais. Assim, seu foco é a construção de uma verossimilhança externa, associada às tendências das dramaturgias clássicas, românticas e as de traços realistas. A unidade de tom também é interessante recurso para o desenvolvimento de uma ação única, ideia que defende para o conto curto, mas que podemos alongar aos dramas. A busca do

tom, da atmosfera, por fim, de um efeito generalizado, a partir de elementos cênicos específicos é fundamental ao estabelecimento da situação na forma dramática. Essa se inscreveria perfeitamente na concepção poeiana de formação de um teatro nacional, pois, nela, o palco representaria o próprio mundo em que se passam as ações, diante das quais os espectadores são postos a observar, a participar e, por fim, a se identificar com aquilo que se move diante deles, promovendo a ilusão de que aquelas ações comungam com o real, e por isso Poe se contrapõe ao adorno cênico excessivo. Dentro das concepções defendidas pelo crítico, essa forma seria a mais propícia ao desenvolvimento da arte teatral dos Estados Unidos, exibindo sobre o palco a vida estadunidense.

5
Teatro e ascendência: à guisa de conclusão

"Fato bastante assinalável", escreve o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), em conhecido ensaio a respeito de Edgar Allan Poe, "é que um homem de imaginação tão irradia e ambiciosa seja ao mesmo tempo tão amoroso das regras" (Baudelaire, 1999, p.12). Com efeito, insistindo em dinâmicas de verossimilhança interna e externa no teatro, Poe penetrou em um terreno bastante diverso daquele de seus excitantes contos de terror, mistério e morte. Em quarenta anos de vida, o escritor produziu incessantemente nos gêneros conto e poesia, e, no entanto, apenas um drama, incompleto. Empenhando-se sempre tão exaustivamente àquilo que declarava não ter valor para si, Edgar Allan Poe, que dizia ser sua verdadeira vocação a poesia, dedicou-se tão brilhantemente ao jornalismo e ao gênero conto que até elaborou uma teoria a respeito. Crítico ferrenho da literatura dramática de seu país, engajado com sua elaboração intelectual, Poe, no entanto, não trouxe a lume sequer um drama à altura de suas próprias pretensões artísticas, nem uma teoria do drama bem definida.

São as contradições do gênio. Seu projeto estético modificou-se no curso de sua vida. Em 1836, ao mesmo

tempo em que, em *Politian*, faz um evidente diálogo com a tragédia neoclássica, sobretudo no que toca à verossimilhança e à dicção, os personagens e espaços no seu drama encontram-se impregnados da mesma ambiência romântica dos seus melhores contos. Lembremos, ainda, que o escritor pertence, de fato, a um romantismo perpassado por anacronismos da explosão europeia. Dez anos depois, em seu projeto nacionalista (e ainda romântico) de desenvolver as artes dramáticas no país onde nascera, teve de tentar cortar as amarras com as tradições não nacionais, apostando na verossimilhança externa e no modo realista, enquanto defensor da apreensão e da retratação fiel da sociedade pelo artista, em vez de sua idealização. Em "O drama americano", prega deliberadamente que se encontre a vida dos Estados Unidos nas obras nativas, para que estas não se assemelhem a meras cópias de modelos importados e mal refletidos. Daí que, no que diz respeito ao seu único drama, *Politian*, a primordial escolha de transportar um acontecimento contemporâneo à Roma do século XVI represente a ideia diametralmente oposta a seu projeto da maturidade. Talvez por isso o autor viria a demonstrar certa repulsa por *Politian*.

Suas concepções, por vezes, tão transcendentais, não impediram, porém, que o escritor se integrasse às dinâmicas da modernidade, principalmente no que toca à sua percepção da emergência de formas de arte mais comerciais e menos inspiradas em um projeto de arte pela arte. Dentro de um contexto em que o teatro assumia um importante papel modernizador nas grandes metrópoles, Poe escreve em "O drama americano" que a "invenção" (a mesma invenção que deveria conduzir o desenvolvimento do drama) advém da "necessidade" – ou seja, daquilo que é imprescindível ou útil na arte, e nesse sentido, nas chamadas *business arts*, a "invenção" estaria sempre presente. Poe teve todo um contexto a favor desta

opinião. Vivia-se, no teatro nos Estados Unidos, desde o romantismo, a cultura do "estrelismo cênico", com a contratação de grandes atores:

> [...] um desenvolvimento paralelo [à fantasmagoria e ao horror no palco] foi a crescente comercialização do teatro, que começou nas grandes cidades da Europa e estimulou a tendência para o estrelato no palco. A América entrou em cena com sedutores contratos para convidados e atraiu os grandes atores românticos, especialmente os de Londres, para Nova York, Filadélfia e Boston. (Berthold, 2011, p.430)

Embora esse posicionamento possa ser desconcertante, sobretudo para aqueles que se recordam da concepção de arte avessa a interesses comerciais que Poe tanto defendia para os gêneros poéticos,[1] é importante considerar que o escritor não estava alheio às novas dinâmicas do campo artístico proporcionadas pelo desenvolvimento do capitalismo e das formas de produção, como escreve em sua coluna "Marginalia", na *Democratic Review*:

> O progresso realizado em alguns anos pelas 'revistas' e 'magazines' não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem dirigido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um

1 Lembremos também que Poe considerava a poesia uma modalidade superior à prosa.

> século, mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De um lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de ideias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de *magazines*. (Poe, 1999b, p.165)

Para Poe, o utilitário, o condensado, o estritamente necessário seriam os pontos nos quais deveria se apoiar a arte contemporânea, no intuito de responder aos anseios de deleite estético de sua própria época e de seu público. Lembremo-nos do limite de "uma assentada", que Poe defende em "A filosofia da composição", para apreciação de um objeto estético, fronteira que facilitaria a apreensão do todo de uma obra, numa época de fragmentação do tempo destinado à apreciação da arte. Observamos ainda o quanto tal ideia contribui à conceituação da ação dramática, se posta em analogia com poemas – líricos, e não épicos – e contos – por seu núcleo narrativo unitário. Isso porque, como Poe questiona em "O drama americano", se uma obra sujeita o tempo todo seus leitores a reler trechos, a restabelecer conexões entre as partes, a tentar compreender a influência que uma personagem ou ação têm sobre o todo, o que além de fadiga pode resultar desse esforço? E, no momento da representação teatral, quando não se pode "voltar atrás" as ações representadas no palco, como lutar contra as falhas de memória, as desatenções, a importância dada a um personagem ou intriga secundários que, depois, se avaliam como não tendo valor para o efeito geral? O próprio século XIX seria propício ao esquecimento pela abundância de informações e mídias, não deixando tempo livre para a atividade de reconstituição da ação do drama.

Aquilo que não materializou na criação dramática, Poe o presentificou pela crítica, pela teoria, e, sobretudo, pela pessoal e apaixonada defesa do teatro em seu país. Sensível ao moralismo que afastava a sociedade do teatro, Poe faz, no *The Broadway Journal*, em julho de 1845, seu louvor a essa arte, unido à percepção de suas prováveis contribuições morais e intelectuais.[2] O escritor atesta sua repulsa ao preconceito que afasta os atores e a sociedade dos palcos, para ele, "hipocrisia desprezível" que desconsiderava tudo que o teatro elevava e enobrecia no espírito de uma nação. Se, observa Poe, há aqueles que, envolvidos com a arte teatral, se tornam dissolutos, isso decorre das "infelizes circunstâncias" que rodeiam a profissão, e não dela mesma. O teatro, para Poe, é enobrecido por suas amplas e inigualáveis facilidades em desenvolver o gênio, cabendo ao verdadeiro ator, o ator de talento, saber ignorar a mediocridade geral. Filho de uma atriz, embora as vicissitudes de sua vida o tivessem conduzido a um caminho diverso ao da vida nos palcos, Edgar Allan Poe exibiu sua ascendência teatral com orgulho, reconhecendo-se como fruto da bela e dura realidade daqueles que lançavam as raízes do teatro nos Estados Unidos. Não poderiam ser senão suas as palavras que fecham este livro:

> O autor deste artigo é ele próprio filho de uma atriz – fez disso invariavelmente seu motivo de orgulho – e nenhum conde jamais foi tão orgulhoso de seu condado do que o é o autor por descender de uma mulher que, embora bem nascida, não hesitou em consagrar ao drama sua breve carreira de genialidade e de beleza. (Poe, 1845, p.259-260)

---

2 A matéria "The Drama" encontra-se disponível no site da Society of Baltimore: http://www.eapoe.org/works/pollin/brp30201.htm. Acesso em: 14 jul. 2020.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BALL, D. *Para trás e para frente:* um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUDELAIRE, C. Edgar Allan Poe. In: POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARPEAUX, O.-M.. *História da literatura ocidental (volume 3)*. São Paulo: Leya, 2011.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2002.

HUBERT, M.-C. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUGHES, W. L. Comentário à tradução de "Politien – scènes d'un drame inédite d'Edgar Poe". *Revue fantaisiste,* Paris, v.2, Mai-Août., 1861

MABBOTT, T. O. (Org.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Volume I:* Poems. Cambridge, London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1969.

______. *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Volume III*: Tales and Sketches. Cambridge, London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1978.

NAUGRETTE, F. *Le théâtre romantique:* histoire, écriture, mise en scène. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, D. de A. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

POE, E. A. Scenes from an Unpublished Drama, Politian. *Southern Literary Messenger,* Richmond, vol.2, n. 1, p.13-16, dec. 1835.

______. Scenes from an Unpublished Drama, Politian. *Southern Literary Messenger,* Richmond, vol.2, n. 2, p.106-108, jan. 1836.

______. The Drama. *The Broadway Journal*, Nova York, v.2, p.259-260, 1845. Disponível em: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924065625117&view=1up&seq=278>. Acesso em: 14 jul. 2020.

______. Politien: scènes d'un drame inédit d'Edgar Poe. Trad. William L. Hughes. *Revue fantaisiste*, Paris, v.2, Mai--Août., 1861.

______. Os óculos. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

______. Theatrical Rats. In: MABBOTT, T. O. (Org.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Volume III*: Tales and Sketches. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

______. The American Drama. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984a.

______. Marginalia. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984b.

______. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 1999a.

______. Marginalia. In: *Poemas e Ensaios*. São Paulo: Globo, 1999b.

______. The Spectacles. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004.

REES, J. *The Dramatic Authors of America*. Philadelphia: G. B. Zieber & CO., 1845.

RIBEIRO, J. A. *Imprensa e ficção no século XIX:* Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

ROUBINE, J.-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SARRAZAC, J.-P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TAVARES, B. A sombra luminosa. In: *Contos obscuros de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

THOMASSEAU, J.-M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, T.. *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (Eds.). *The Cambridge History of American Theatre (Volume 1)*: Beginnings to 1870. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WILMETH, D. B. *The Cambridge Guide to American Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Bernard Shaw perguntou, certa vez, se os Estados Unidos de Edgar Allan Poe alguma vez já existiram ou se foram tão-somente elaborados pela extraordinária imaginação poética do escritor. Autor de obra singular em seu tempo, célebre pelos contos detetivescos, de terror e de morte e pela notável obra poética, como o célebre poema *O corvo*, Poe é abordado neste livro em sua faceta menos conhecida: o crítico de teatro e dramaturgo.

Jéssica Cristina Jardim discorre sobre as influências que a arte dramática teria exercido na obra e no pensamento do escritor, revisitando momentos centrais da história do teatro nos Estados Unidos e localizando a produção artística e intelectual do autor como afluente dos nacionalismos que se formam no curso do século XIX. Em muitos momentos, a produção crítica de Poe busca responder à pergunta: afinal, como conciliar as heranças culturais inevitavelmente vindas da Inglaterra com a formação de uma literatura e de um teatro nacionais? Assim, se por um lado, os Estados Unidos presentes em sua obra ficcional foram, talvez, insuperáveis em termos imaginativos, não podemos, por outro lado, negar a Poe seu engajamento com uma das inquietações mais importantes de seu tempo.

Jéssica Cristina Jardim é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou artigos no Brasil e no exterior e participa de grupos de pesquisa na Universidade de Coimbra (UC), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Além de escritora, atuou como professora de história do teatro na Universidade Estadual Paulista (Unesp) e como pesquisadora residente na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM-USP).